

FUNDAMENTOS DE TEORIA Y CRITICA DE ARTE

PEDRO MIR



**Universidad Autónoma de
Santo Domingo (UASD)**

**FUNDAMENTOS DE
TEORIA Y CRITICA DE ARTE**

**Por: Pedro Mir
1979**

**PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD AUTONOMA
DE SANTO DOMINGO**

VOL. CCLXVI

COLECCION ARTE Y SOCIEDAD 9

FUNDAMENTOS DE TEORIA Y CRITICA DE ARTE

Pedro Mir

© 1979

Editora de la UASD

Apartado Postal No. 1355

Santo Domingo, República Dominicana.

Edición a cargo de Eridania Mir

Impreso en:

Editora "Alfa y Omega"

José Contreras No. 69, Teléfonos: 532-5577/78

Santo Domingo, República Dominicana.

INDICE

| | |
|--------------------|---|
| Introducción | 9 |
|--------------------|---|

Primera Parte **TEORIA DEL ARTE**

| | |
|---|-----|
| Fundamentos | 25 |
| Teoría Instrumental del Arte | 31 |
| Teoría Naturalista del Arte | 45 |
| Teoría Realista del Arte | 63 |
| Teoría Formalista del Arte (A) | 79 |
| Teoría Formalista del Arte (B) | 89 |
| Teoría Conceptual del Arte | 105 |
| Balance | 117 |
| Notas Complementarias y Referencias bibliográficas | 127 |

Segunda Parte **CRITICA DE ARTE**

| | |
|---|-----|
| Fundamentos | 143 |
| La Crítica como Actividad Teórica | 147 |
| La Comunicación Humana | 151 |
| Comunicación verbal: signo y símbolo | 153 |
| Comunicación artística | 158 |
| Mecanismo gráfico de la Comunicación | 163 |
| La Contradicción esencial de la Crítica | 169 |

| | |
|---|---------|
| PRIMER RODEO: para superar la infinidad | |
| cuantitativa de la realidad | 175 |
| SEGUNDO RODEO: para superar la infinidad | |
| cualitativa de la realidad | 181 |
| La Técnica Artística | 189 |
| La Crítica como Actividad Práctica | 197 |
| El Discurso | 201 |
| La Descripción | 205 |
| La Interpretación | 215 |
| El Juicio | 225 |
| Las Formas de la Crítica | 233 |
| Tipos de Crítica | 237 |
| Conclusiones | 247 |
| Notas Complementarias y Referencias | |
| bibliográficas | 251 |
| Bibliografía Mínima | 259 |

INTRODUCCION

E S UN HECHO establecido que el arte es una condición milenaria, del rango de los cincuenta mil siglos antes de nuestra Era, pues todo parece indicar que el denominado "*Hombre de Neanderthal*", ese predecesor antediluviano, era ya un consumado artista.

Se sabe, porque también es un hecho establecido, que ese artista no poseía ni siquiera el gesto prístino de la comunicación verbal, el movimiento de los labios. Sus mandíbulas eran demasiado pesadas para mandar, a través de la dentadura, el soplo de aire en que se equilibra una consonante. La Arqueología, que nos ha revelado sus atributos artísticos, nos ha revelado también que carecía del aparato de fonación requerido para la articulación de las palabras.

Esto significa que carecía igualmente de la facultad de pensar, puesto que el pensamiento es inseparable de la facultad del lenguaje. Por consiguiente no habría podido distinguir entre un reno al galope y un reno dormido. Para él serían dos renos distintos. La separación de estos dos estados del reno supone la definición, por medio de un complicado andamiaje verbal, del galope y

del sueño, pasando por numerosos y sutiles estados intermedios. Incapacitado, pues, para pensar como nosotros mediante conceptos, que son nuestras palabras internas así como las palabras son nuestros conceptos externos, colocados como vibración física en el aire, se veía obligado a proceder mentalmente por medio de imágenes sucesivas, como si su masa cerebral hubiera sido un estanque de aguas transparentes.

Viéndolo bien, la condición humana comienza como Hollywood, por la película muda. La mente del hombre primitivo ha funcionado como una pantalla cinematográfica sobre la cual han desfilar las imágenes veloces de la obra concreta que brotaba de sus manos. Ha hecho obra de arte prevalido de la circunstancia de que ésta se mueve solamente en la esfera de las imágenes, sin haber sido capaz de reflexionar acerca de su significado, su razón de ser o siquiera su manera de hacerla. Su única teoría ha debido ser, a lo sumo, la imitación. Y no necesariamente la imitación de la naturaleza, lo cual habría carecido para él de todo sentido, considerando que sin la noción de infinito no podía llegar a la noción de fin. Si no la imitación de otra obra de arte descubierta al azar, y como producto del azar, en manos de otro artista.

Durante millares de siglos ha perdurado esta situación sin cambio alguno. Pero lo que resulta asombroso es que un día el hombre haya podido alcanzar los más altos niveles de sus facultades mentales y aún tuviera que esperar siglos y siglos, orientándose en los océanos, interrogando a las estrellas, antes de sistematizar sus reflexiones acerca de la figulina sonriente que brotaba de sus manos. Habiendo sido el arte una de las primeras actividades propiamente humanas, a poca distancia de la invención del fuego, ocurre que no se han cumplido todavía 250 años de la constitución respetable de un cuerpo doctrinal o de un sistema de conceptos consagrados específicamente a la obra de arte. El artista primitivo ha debido esperar decenas de siglos antes del advenimiento de la *Estética*.

En rigor, la Estética es sumamente joven. Nació con ese nombre exactamente una mañana de 1735, y su padre (o su padrino, puesto que se le discute esa paternidad) fue un joven alemán de apellido Baumgarten, un apellido que corresponde más o menos con el español Arboleda, porque *Baum* es árbol en alemán y *garten* jardín, lo que viene a resultar jardín de árboles o *arboleda*. Baumgarten solamente contaba entonces 21 años de edad, como si esta hazaña solo fuese posible bajo el impulso de la iconoclastia juvenil.

Y no es que antes hubiesen faltado las mentes lúcidas supuestamente capaces de percatarse del vacío. 25 siglos atrás ya algunos de los pensamientos más brillantes de la humanidad —Platón, Aristóteles— se habían ocupado en dilucidar algunos secretos. Pero, por una parte, no habían podido distinguir entre el quehacer artístico y otros quehaceres del hombre, como la artesanía o la manufactura, dirigidos a sus intereses prácticos inmediatos. Platón, por ejemplo, había sostenido que

“todo aquello que hace que una cosa pase del no ser al ser es poiesis, de manera que las actividades manufactureras en todas las ramas de la industria humana son formas de poiesis y todos los artesanos y manufactureros son poietai (poetas)”¹.

Ni siquiera Aristóteles, a quien se considera como el momento culminante del pensamiento antiguo y a veces hasta padre de la Estética por su teoría de la “*mimesis*” para explicar las artes dramáticas, alcanzó a distinguir entre la medicina y la danza, entre el poeta y el juez. He aquí un texto típico:

“Pero como hay muchas acciones, artes y ciencias, resultan también muchos los fines; en efecto, el de la medicina es la salud; el de la construcción naval, el barco; el de la estrategia; la victoria; el de la economía, la riqueza. Y en todas las artes de este género que dependen de una sola facultad (como el arte de fabricar los frenos y todas las demás concernientes a los arreos de

los caballos se subordinan al arte hípico, y éste a su vez, y toda actividad guerrera se subordinan a la estrategia, y de la misma manera otras artes a otras), los fines de las principales son preferibles a los de las subordinadas. . ."².

Es claro que no podía hacer esa distinción en su mente si no existía en el lenguaje. Sucede que la palabra *arte*, en el sentido en que la entendemos hoy, no existía en la lengua griega.

Por otra parte, tampoco lograron los griegos emancipar la obra de arte de las especulaciones de orden metafísico acerca de la Belleza. Vieron el arte como un vehículo para la presentación de lo bello sin distinguir entre la belleza creada por la naturaleza, una mujer o una rosa por ejemplo, y la estatua de esa mujer o la pintura de esa rosa creadas por el hombre, como si el arte de la naturaleza tuviera algo que ver con la naturaleza del arte.

Sólo en el Siglo XVIII, en medio de una verdadera revolución del pensamiento, el joven alemán de 21 años apellidado Arboleda, Alejandro Teófilo Baumgarten, se percató de que la distinción introducida en esos mismos días entre "*bellas artes*" y "*artes útiles*" no resolvía la confusión, lo cual es obvio porque nada impedía que las artes llamadas útiles fueran bellas, las del vestido por ejemplo, y que las artes llamadas bellas fueran útiles, como la arquitectura, aparte de que una obra de arte podía no ser bella y seguir siendo una obra de arte. Y a la inversa, la belleza de una obra no determinaba automáticamente que fuera una obra de arte.

De manera que la distinción entre "*bellas artes*" y "*artes útiles*", no solamente resultaba festinada sino que exigía una dilucidación respecto del fundamento del arte o cuando menos una revisión del concepto tradicional de la belleza.

El resultado de sus meditaciones fue una obrita denomina-

da REFLEXIONES FILOSOFICAS ACERCA DE LA POESIA, publicada en 1735³. En esta obra primogénita Baumgarten llevó a cabo una doble hazaña.

La primera fue la de otorgarle un territorio autónomo a las reflexiones acerca del arte, emancipándolas de la metafísica de la Belleza y por consiguiente del imperio de la Lógica, situándolas fuera de la esfera conceptual. Si algún tiempo después, y principalmente por el esfuerzo de Kant asistido hoy por algunos filósofos como el inglés Collingwood⁴, fueron situados en la esfera emocional, dándoles de esta manera una sustentación teórica al romanticismo, la hazaña del joven alemán sigue siendo una hazaña, aunque haya sido sumida en un delgado olvido, incluyendo en esta conspiración a filósofos como Della Volpe⁵, empeñados en restituir el arte a la esfera conceptual, precisamente, y además naturalmente, apoyándose en Aristóteles. . .

La segunda hazaña de Baumgarten fue la de otorgarle a este territorio ya emancipado, un nombre propio y de su propia invención: ESTETICA⁶, en el cual se revelaba ya el contenido de la nueva ciencia porque esta palabra emparentaba con otras como *anestesia*, *hiperestesia*, *sinestesia* y toda esa familia de vocablos asociados a la actividad y a los atributos del sistema sensorial, y por tanto con la producción y reproducción de las imágenes sensibles, que era el reino donde Baumgarten encontraba los fundamentos del arte. Este nombre amable y profundo resistió los embates soberbios del pensamiento de Kant y de otros cerebros igualmente potentes como el de Hegel. Y nunca jamás fue olvidado. Y, si a la postre este nombre se ha ido convirtiendo cada día en un recipiente vacío, hasta el punto de hacer posible un “*proceso a la Estética*”⁷, como aquel al que la sometió Armando Plebe, para acabar condenándola a muerte, es por haber sido traicionada por la metafísica y el aventurerismo, dándole las espaldas al contenido con el cual la dotó Baumgarten.

Es verdad que diez años antes de aparecer la obrita de este joven, el italiano Juan Bautista Vico había planteado los problemas fundamentales de la Estética en la CIENCIA NUEVA⁸, publicada en 1725, donde también las meditaciones acerca del arte, giraban en torno al papel de las imágenes sensibles. Por cierto que ambos tomaron como eje la poesía, pues por casualidad, ambos eran profesores de Retórica y esta coincidencia profesional los condujo a la poesía, precisamente el territorio más elusivo y contradictorio (por estar involucrado el lenguaje, con todo su indumento lógico y su prestigio conceptual) lo cual no iba dejar de acarrearles penosas dificultades a ambos. Vico descubrió la naturaleza comunicadora del arte, por sus incursiones en el lenguaje, pero se percató con una lucidez admirable para la época de que, a diferencia del lenguaje, el arte no se movía en la esfera conceptual. Inclusive llegó a vislumbrar, aunque con argumentos que hoy pueden parecernos precarios, que el lenguaje tuvo su origen en el arte. Esto, claro, era difícil de sustentar partiendo de la poesía. . . Pero a Vico le faltó darle a la Estética ese nombre afortunado que perpetuó agradecida la posteridad. Su compatriota Croce⁹ no dejó de concurrir dándole un baño concentrado de emoción kantiana a la intuición de las imágenes que palpitaba en el pensamiento de Vico y el destino de su Estética siguió el mismo delgado camino que la de Baumgarten, con los mismos resultados contemporáneos.

El hecho es que la Estética nace en el Siglo XVIII con una diferencia en cualquiera de los casos, el del padre o el del padrino, de sólo diez años. Ese hecho plantea una contradicción. Solo tenemos Estética desde hace unos 250 años pero tenemos obra de arte, y por consiguiente un conjunto de rasgos comunes, aunque independientes de toda concepción acerca de la obra de arte, desde 25 mil años atrás.

Se impone, pues, una distinción. En 1905, el filósofo alemán Max Dessoir fundó tanto una sociedad como una publicación en la que se planteaba esta dualidad. Dessoir distinguió entre Estética, considerando a ésta como *“filosofía de la belleza”* y *“Ciencia*

General del Arte”, considerándola como el estudio de los rasgos comunes que se manifiestan en las obras de arte a través de su recorrido histórico multisecular. Esta tentativa concluyó con la Primera Guerra Mundial, y con las vacilaciones del propio Dessoir, quien seguía empecinado en una Estética de la Belleza, ignorando a Baumgarten. Pero el problema planteado por él siguió presionando sobre algunas cabezas inquietas y por fin ha dado origen a dos disciplinas distintas, una que es la Estética y otra que hoy denominamos TEORIA DEL ARTE.

La Teoría del Arte viene a ser, por lo que hasta aquí hemos visto, no solo una disciplina nueva, sino hasta novedosa, no adoptada hoy de manera universal y unánime. Eso puede advertirse en las siguientes consideraciones del crítico Gombrich durante una conferencia en Londres:

“El término teoría del arte (Theory of Art) que he usado con tal propósito (el de sus meditaciones críticas), me ha causado alguna aprensión, pues me doy cuenta de que no está tan naturalizado en inglés como sus términos equivalentes en italiano, francés y alemán. Pero esas aprensiones se calmaron un tanto al recordar que un gran crítico y maestro de la lengua inglesa, Roger Fry, deploraba la ausencia de tal término en su idioma. Al dar su Conferencia Inaugural como Slade Professor of Fine Art en Cambridge en 1933, Fry observaba la importancia del hecho de que “no tenemos palabra adecuada con qué designar ese cuerpo de estudios que los alemanes llaman Kunstforschung y del cual la historia efectiva del arte es sólo una porción”.

“Aquí no importa mucho la terminología. Dificilmente puede ser el término alemán Kunstforschung el que se aplique de lleno, sino otra palabra, quizá aún menos eufórica para los oídos ingleses: Kunstwissenschaft (literalmente, ciencia del arte). Su misma composición manifiesta que quienes la ejercen pretenden actuar en el mismo nivel de abstracción y precisión de los demás científicos.

cos. Por esta razón, prefiero adoptar el término teoría del arte, más bien que el de Estética o Crítica. . .¹⁰.

Esa aparente vacilación a que se refiere Gombrich entre *Estética, Teoría del Arte y Crítica*, no da signos de haber sido superada definitivamente en lengua inglesa. Precisamente, se nos hace notoria en la obra *AESTHETICS AND ART THEORY*, de Harold Osborne, fundador y miembro del Comité Ejecutivo de la Sociedad Británica de Estética, porque nos vemos obligados a utilizarla ampliamente en el presente estudio. La ausencia de una delineación rígida de los conceptos que le sirven de título, se observa igualmente en los artículos *AESTHETICS* y *HISTORY OF AESTHETICS*¹¹ de la edición norteamericana (1972) de la Enciclopedia Británica. Y también en la obra *ART AS IMAGE AND IDEA*¹², del norteamericano Edmund Burke Feldman, quien insufla los planteamientos de la Teoría del Arte dentro de los problemas de la Crítica, sin hacer en ocasión de ésta la menor mención de aquella.

Esa indeterminación no es inexplicable porque estas tres disciplinas mantienen entre sí unos vínculos muy estrechos, debido a que, en principio, las tres tienen por objetivo común responder a la misma pregunta: ¿QUE ES EL ARTE?

La diferencia que existe entre ellas reside en el nivel de abstracción que adoptan para responder a esta pregunta.

A. La Estética responde desde la perspectiva más general posible. No toma en cuenta el arte de una determinada época, siéndole indiferente que se trate del arte primitivo o del arte contemporáneo; de una zona geográfica determinada, como el arte europeo o asiático; o de un género específico, como la poesía o la danza. Su respuesta envuelve una pretensión de universalidad situada por encima de consideraciones de espacio y de tiempo, supuestamente válida para todos los hombres, todos los países y todas las épocas.

B. La TEORIA DEL ARTE responde desde la perspectiva del trabajo concreto de los artistas de toda la humanidad. No se interesa ya por una respuesta universal y única sino por las diversas respuestas, que de la manera mas general posible, se manifiestan en el acervo artístico de todos los tiempos y de todos los pueblos.

C. La CRITICA DE ARTE responde desde la perspectiva más particular posible. No se interesa por una respuesta universalmente válida ni por las diversas respuestas que, en el trabajo concreto, se han dado las generaciones, las épocas o las situaciones históricas. La Crítica de Arte establece un criterio acerca de lo que es el arte, en presencia de la obra determinada o el conjunto de las obras de un artista determinado sin que esta respuesta aspire a ser aplicable a todas las demás.

La Teoría del Arte ocupa, pues, un nivel de abstracción intermedio, entre la Estética y la Crítica, y cada una de las tres se reserva un territorio que le es propio, claramente definido.

Es obvio que, en el proceso de sus teorizaciones, cual que sea el nivel de abstracción en que se sitúen, las tres se deben mutua asistencia y sus entrelazamientos son inevitables y notorios.

La Teoría del Arte y la Crítica de Arte solamente son aplicables a las artes plásticas por una suerte de convencionalismo que ha reservado el calificativo de arte sólo a ellas, dejando a las artes literarias y a la Música un territorio aparte. Esta tradición se conserva en todas las lenguas. La Historia del Arte, que no se sitúa en ningún nivel de abstracción sino que, en principio, se atiene al registro de la producción artística de toda la humanidad, se consagra solamente a la historia de las artes plásticas, ignorando a los poetas y a los músicos. En el idioma español, que es más elástico en este aspecto que otras lenguas, y particularmente el inglés¹⁵, la Historia del Arte sigue ese criterio tradicional.

El presente estudio se propone satisfacer las exigencias de la asignatura que figura en el pensum del Departamento de Arte de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma de Santo Domingo (UASD) con el nombre de FUNDAMENTOS DE TEORIA Y CRITICA DE ARTE. Como este nombre lo indica, la asignatura se desdobla en “*Teoría del Arte*” y “*Crítica de Arte*”, excluyendo de los tres niveles de abstracción antedichos a la Estética, que constituye una asignatura separada, a su vez dividida en Estética I y Estética II.

De acuerdo con ese criterio, el presente volumen se divide en dos partes. Una primera parte que corresponde a la Teoría del Arte y una segunda parte que corresponde a la Crítica de Arte¹⁴.

**PRIMERA
PARTE**

TEORIA DEL ARTE

***“Ahora pueden existir grandes hombres
para cosas que no existen. . .”***

BURCKHARDT

FUNDAMENTOS

1. Al hacer arte el hombre ha respondido, desde la Edad de Piedra hasta nuestros días, a ciertos intereses que se revelan constantes en el tesoro artístico que nos ha legado. Cuáles han podido ser esos intereses, cómo la obra de arte ha respondido a ellos y en qué medida nos permiten comprenderla, es el objetivo de la TEORIA DEL ARTE.

Es obvio que el artista no ha tenido originalmente una noción lúcida acerca de qué es el arte y a veces ni siquiera de cuáles han sido esos intereses. Puede haber llevado a cabo su hazaña de manera totalmente inconsciente y de hecho ha sucedido así durante milenios. No ha podido ser impulsado por una explicación *a priori*, anterior a la experiencia de su arte, pues ha carecido milenariamente de esa facultad. Sin duda, ha sido arrastrado por unos intereses oscuros que lo han llevado a crear la obra de arte sin la menor disposición a cuestionar la naturaleza de esos intereses y mucho menos la de la obra que salía de sus manos. Por lo demás, habría carecido de sentido. . .

2. El hecho es que estos intereses manifiestan una impresionante constancia y que todavía hoy subyacen, bajo una montaña conceptual, en las obras de sus descendientes contemporáneos.

3. Entre los expertos no existe, empero, un criterio unánime respecto de cuáles han podido ser esos intereses. La raíz de sus vacilaciones reside en la circunstancia de que el artista parece movido unas veces por el interés de reproducir la realidad objetiva, tal como ella es, y otras veces por el de reproducir sólo la realidad subjetiva, su mundo interior, sin importarle que concuerde con la otra realidad.

Esta polaridad encubre los intereses verdaderos. Porque no es difícil demostrar que toda obra de arte manifiesta un compromiso con el mundo circundante pero tampoco es difícil demostrar que este compromiso no tiene nada que ver con la exactitud de su representación. La mayor o menor exactitud de la versión que el artista rinde del mundo que le rodea, es un resultado. No un interés primordial. El acervo artístico de la humanidad revela que no es este interés, el que la caracteriza sino que sólo ocurre como el resultado de otros intereses más profundos, los cuales no solamente condicionan la obra del artista, sino la totalidad de su destino, en el seno de ese mismo mundo que reproduce o representa artísticamente.

4. Si el interés que persigue el artista al reproducir o representar el mundo no es en el fondo otro que el de comunicar a sus semejantes el fundamento de una acción —o de una inacción— respecto de ese mundo, es cosa que pertenece a la Estética, porque el objetivo de ésta será siempre el de encontrar una verdad última del arte. A la TEORIA DEL ARTE sólo corresponde establecer los intereses inmediatos que el conjunto del trabajo artístico de la humanidad revela constantes y que en consecuencia determinan su sentido y sus variantes.

5. Estos intereses son los siguientes:

A. El de reproducir la realidad circundante con el fin de someterla a los imperativos de la condición humana. El idolillo que ha

sido creado por el hombre primitivo para favorecer los sembrados, propiciar la lluvia o facilitar el parto, podría servir de símbolo a esta teoría del arte. De acuerdo con ella, la obra de arte ha sido concebida como un instrumento directamente aplicable al contorno para imponerle una conducta humana o favorable a la condición humana. Envuelve, pues, una especie de glorificación o sobrestimación de las facultades creadoras que el hombre primitivo descubre en sus manos. Bajo su conjuro, el arte deviene *instrumento* y, por esa razón, se denomina a esta corriente la TEORIA INSTRUMENTAL DEL ARTE.

B. El de convertir la realidad circundante en objeto de contemplación voluptuosa, indiferente al papel que esta contemplación represente en relación con las necesidades prácticas del hombre. Una vasija ejecutada con tal primor que ha abandonado su misión de trasegar el agua o satisfacer la sed, para convertirse en un halago de la mirada, podría servir de símbolo a esta teoría del arte. La reproducción artística aspira a perpetuar este deleite sensual, acaso para liberar las tensiones (katarsis) producidas íntimamente por aquellos impulsos no aplicados a la transformación del mundo. Representa, pues, una glorificación de la naturaleza. La mano ha declinado su facultad de transformarla y se ha consagrado a transformar la materia artística que es sólo una parte de ella. El énfasis en la adoración de la naturaleza al margen del interés en transformarla, ha determinado que esta corriente se denomine TEORIA NATURALISTA DEL ARTE.

C. El de transformar la sociedad como vía mediata para la transformación del mundo circundante. Esta teoría adopta el arte como *instrumento*, igual que la teoría instrumental, pero, a diferencia de ella, no se orienta a la transformación de la realidad natural sino de la realidad social. El desarrollo histórico de la sociedad ha determinado que el idolillo que antes se dirigía a modificar directamente la naturaleza se dirija ahora a modificar la conciencia de los hombres, como condición de la modificación de la naturaleza. Al

poner todo su énfasis en la realidad social, considerándola como la realidad suprema, esta teoría se ha hecho acreedora al nombre de **TEORIA REALISTA DEL ARTE**. Y,

D. El de convertir las formas “*puras*” de la naturaleza en objeto de contemplación voluptuosa. Esta teoría asume una actitud contemplativa, igual que la teoría naturalista pero, a diferencia de ella, se aparta de la representación del objeto natural tal como éste puede ser identificado, limitándose a las formas abstractas, tal como ellas se dan independientemente del objeto que las sustenta. No interesa ya este objeto sino sus formas y por ello recibe el nombre de **TEORIA FORMALISTA DEL ARTE**.

6. Todas estas teorías se encuentran representadas en el conjunto del tesoro artístico de la humanidad, recogido por la Historia del Arte. En rigor, toda obra de arte de cualquier época y de cualquier región del mundo, queda comprendida en alguna de ellas.

No existe, en cambio, ninguna teoría del arte que haya podido establecerse sobre la base del interés de “*imitar*”, esto es, de reproducir por el interés primordial de la exactitud, la realidad circundante. Cuando esta exactitud aparece, desplazándose del campo de la ciencia que es su ámbito natural, responde a un interés que no se satisface con el trabajo científico, aunque involucre en el fondo la aspiración a un conocimiento, igualmente exacto, de la realidad circundante. Por ejemplo, en el famoso retrato del matrimonio de los Arnolfini por Van Eick, se exhibe un impresionante deleite en la definición de los detalles que va, desde los chan-clos abandonados y los meses de embarazo de su joven y sumisa mujer, hasta el espejo del fondo donde se descubre el reflejo del propio pintor Van Eick enfrascado en su tarea. Es obvio que el interés del pintor, y a lo cual seguramente debió el encargo, consistió en reproducir con toda exactitud la fascinación que el usure-ro Arnolfini sentía hacia cada objeto que constituía su opulento contomo, con el fin de perpetuar esa fascinación en el seno de

las generaciones venideras. Esa adoración de la realidad circundante, que expresa un apetito de eternidad, no constituye una “*imitación*” de ella puesto que excluye y volatiliza aquella realidad que se detenía ante las puertas del hogar de los Arnolfini, dándonos una visión inexacta del mundo que a ellos les tocó vivir, salvo a puertas cerradas y en los marcos de un famoso retrato. Así, pues,

a) La teoría *instrumental* no se orienta a reproducir la naturaleza con exactitud sino a reproducirla de modo que sirva a los intereses inmediatos del hombre, que le ayude a vencer los obstáculos que encuentra en su dominio del contorno y a disipar sus peligros y sus amenazas.

b) La teoría *naturalista* tampoco se propone imitar la naturaleza sino aquellos aspectos de ella que mueven a deleite contemplativo, principalmente su belleza, su armonía o su grandilocuencia, en un marco de perpetuidad.

c) La teoría *realista* tampoco, pues al reproducir la realidad social, no se propone sino presentar aquellos aspectos de ella que inducen a comprender, auspiciar y promover la posibilidad del cambio; y

d) Otro tanto cabe decir respecto de la teoría *formalista*, que podría resultar paradójicamente la que mantiene un compromiso más intrínseco con la imitación, en la medida en que aspire a reproducir con la mayor exactitud¹⁵ el juego abstracto de las formas objetivas, tal como ellas se ofrecen al sistema sensorial. Pero es también, obviamente, aquella que representa un alejamiento más acentuado del modelo natural, toda vez que la naturaleza no se da tan sólo como forma sino también como contenido.

7. Vistas en sus conjunto, estas cuatro teorías del arte¹⁶ muestran un proceso de desarrollo de la humanidad en el cual se refleja

la victoria del hombre sobre el mundo que le rodea. Cuando sus necesidades materiales han prevalecido sobre sus inclinaciones espirituales, el arte se ha convertido en instrumento de lucha. Cuando por el contrario ha satisfecho aquellas necesidades, el arte es convertido en objeto de deleite, o en vía de escape de las tensiones inaplicadas. En su orientación general, el arte se presenta así como una espiral ascendente que pendula entre esos dos polos contradictorios.

Y si, como puede observarse, estas dos tendencias coexisten, es debido a la naturaleza contradictoria de los intereses de la sociedad organizada en clases. La teoría instrumental y la realista suelen ser calificadas de “*progresistas*”, por mostrarse partidarias del cambio como base del progreso histórico. La teoría naturalista y la formalista suelen calificarse de “*esteticistas*” por su preterición de los cambios sociales y su actitud conservadora en favor de los valores estéticos. Examinamos a continuación cada una de ellas.

TEORIA INSTRUMENTAL DEL ARTE

1. No resulta simpática esa tesis de que el hombre se sirve del arte como un *“instrumento”* para llevar a cabo unos propósitos que no tienen nada de artísticos. Hay algo en ella que nos resulta grosero. Sin embargo, ese poema sutil que se compone con jazmines y mariposas para enternecer el corazón de la amada —*“Gólgota Rosa”*, por ejemplo: *“Del cuello de la amada pende un Cristo. . .”*¹⁷ — es una materialización de la teoría instrumental del arte, en la medida en que se proyecte a la conquista de la mujer amada y eventualmente a la perpetuación de la especie, un propósito no ciertamente desinteresado. En el fondo, pues, en toda obra de arte se agita una vocación instrumental. Esa es, sobre poco más o menos, la opinión de Osborne en la obra que ya ha sido mencionada:

*“Dado que a través de la mayor parte de la historia humana, las denominadas “bellas artes” han sido consideradas como artes manuales, no distinguidas como una clase específica, y dado que los objetos de arte como otros productos de la industria humana fueron producidos para servir un propósito reconocido y aprobado por la sociedad en que ellos aparecieron, este interés práctico del arte es el más generalizado y en cierto sentido el más natural de todos. . .”*¹⁸

Un criterio similar, aunque trata sin éxito de excluir a la época moderna, lo sostiene Burke—Feldman en una obra que también ha sido mencionada:

*“La historia del arte es rica en ilustraciones de la teoría instrumental del arte. En cierto sentido, la historia del arte es la historia de su servicio a las principales instituciones y clases dominantes de la sociedad civilizada: clero, iglesia, nobleza, aristocracia mercantil, corte principesca, monarquía imperial, masas democráticas, despotismo totalitario y élite financiera. . .”*¹⁹.

Todo esto suena demasiado próximo para que no incluya a la época moderna e inclusive a la contemporánea. Y, de todos modos, la ilustración universal de la historia del arte es suficiente para hacernos comprender hasta qué punto la teoría instrumental del arte se comporta como la más natural y convincente de todas. . .

2. Históricamente, la primera teoría del arte que hace su aparición es obviamente la instrumental. Es claro, apremiado por necesidades infinitas y acosado por una naturaleza inmediata y hostil, el hombre primitivo no ha podido consagrar sus primeros avances sobre el mundo circundante a crear objetos de adorno. A menos que estuviesen dirigidos a la conquista amorosa pero, a juzgar por las tiras cómicas, el primer objeto con el cual se adornó para ese noble propósito el hombre de la Edad de Piedra, quien fue por cierto un prodigioso artista, fue la estaca. Y no podía ser de otro modo porque, también como Hollywood, su película muda comienza no por el sentimentalismo sino por la violencia.

3. La obra de arte más antigua que poseemos es la famosa “*Venus de Willendorf*”, una figulina tallada en calcita que cuenta la friolera de 15 a 25 mil años sin contar los que van de nuestra Era. Esta obra representa una figura femenina grotescamente exagerada en la cual el vientre, los pechos y los muslos resultan enor-

mes en proporción con el resto del cuerpo. La cabeza aparece recubierta por algo que podría ser comparado con una redcilla, de manera que no se descubren las facciones. En cambio, el sexo se define claramente y hasta con brutalidad.

Lo que más debe llamarnos la atención es que el criterio que inspiró esta figulina representa, no un azar, sino una corriente artística firmemente establecida. La "*Venus de Willendorf*" fue solo la primera en descubrirse —en 1908 en la región del Danubio en Austria que le dio su nombre— pero en la actualidad se conocen unas 130 figulinas similares²⁰, mayormente procedentes de Gagarino, Ucrania, de donde proviene la conocida "*Venus de Gagarino*". La más bella de todas por la delicadeza de su estilización, aunque conservando las características señaladas, es sin duda la francesa "*Venus de Lespugue*", tallada nada menos que en marfil, de los colmillos del mamut pues todavía no había aparecido el elefante. Otras son la "*Venus de Menton*", la "*Venus de Laussell*", la "*Venus de Dordogne*", la "*Dama de Savignano*" italiana y algunas rarezas como la "*Venus de Brassempouy*", de Landes, en Francia, que por fin muestra su rostro finamente delineado, y una figurita checa de sexo masculino.

En general, las figulinas presentan las mismas características, la misma ausencia de rasgos faciales y la misma esteatopigia (abultamiento desmesurado de los glúteos) y se han encontrado en una vasta zona que se extiende desde Francia hasta la URSS.

El propósito que ha inspirado estas criaturas es, naturalmente, desconocido. El hecho de que todas presentan los mismos rasgos y que las extremas deformaciones que las caracterizan están evidentemente relacionadas con la maternidad, ha permitido suponer que se trata de una especie de amuleto cuyas dimensiones reducidas y manuales —la "*Venus de Willendorf*" tiene 135 milímetros de alto— haría posible su manejo con el fin de propiciar el parto, aunque no es fácil sostener que ya para entonces existiera la magia. . .

Otros opinan —los rusos según Leonhard Adam²¹— que eran imágenes de antepasados, presumiblemente en la línea matri—lineal. Las figulinas rusas aparecieron en una zona de cazadores de mamut y habían sido colocadas en unos nichos construídos en sus campamentos, según se lee en la Enciclopedia Británica (1972).

El propio Adam opina que representaban el ideal de belleza femenina de la Edad de Piedra. Claro, el carácter extremadamente grotesco de estas figulinas no excluye que representen un ideal de belleza femenina. Pero es difícil comprender el papel de la belleza en aquellos días prácticos en que el hombre no era seducido ni siquiera seductor. Tal criterio no parece aceptable. El hombre primitivo estaba demasiado acosado por los apremios de una realidad implacable para que pudiera disipar sus ocios en la elaboración de un ideal de belleza. Lo que es presumible es que estas estatuillas sirvieran algún fin práctico en el seno de la vida comunitaria de la tribu, séase la función protectora de los antepasados o la función propiciadora del parto u otra finalidad similar.

4. La discusión podría llevarse al mismo plano, y con los mismos resultados desconcertantes, si se plantea a propósito de un arte prodigioso que ocurre en la etapa superior del Paleolítico: el arte rupestre.

Las creaciones maravillosas de los pintores del Paleolítico tal como se pueden admirar en las *Cuevas de Altamira* en España y en las de *Lascaux* en Francia, poseen valores estéticos y llevan a cabo hazañas plásticas tan prodigiosas que, unas veces a la una y otras a la otra, se las ha calificado de "*la capilla sixtina del arte prehistórico*". Aunque en diverso estilo, ambas presentan un espectáculo de un incomparable dominio, no siempre alcanzado por los artistas contemporáneos. Estos murales realizados en las condiciones incalculablemente severas de las grutas y que exigen del observador contemporáneo esfuerzos muy ásperos para poder contemplarlas, constituyen una de las hazañas artísticas más gigan-

tescas que haya podido realizar el hombre y, precisamente, cuando el desarrollo intelectual de la humanidad era todavía balbuceante.

Tampoco es posible establecer con toda certeza cuáles han podido ser los objetivos que han llevado al hombre primitivo a realizar esta hazaña. Una cosa es indudable, la constancia secular que suponen, así como la amplitud del marco geográfico en que se despliegan, es suficiente razón para comprender que se trata de un arte generado por toda la sociedad como una necesidad insoslayable.

Pero cuál ha podido ser el fundamento de este arte, es un problema que permanece todavía en el seno de la especulación más libre. Es muy posible que haya tenido fines mágicos, lo cual ha sido sostenido firmemente por los primeros exploradores de las cuevas, que eran precisamente sacerdotes. El abate Breuil, francés, fue el pionero de estas exploraciones. Sin embargo, esta tesis no invalida la posibilidad de que los espléndidos murales hayan servido como medio de fijación de las experiencias y las técnicas de la cacería, que constituían naturalmente la primera actividad del hombre del Paleolítico. Según un especialista del arte primitivo (Raoul-Jean Moulin)

“conviene desprenderse rápidamente de las coacciones que limitan el alcance de estas pinturas y las condenan a no ser, en definitiva, más que ejercicios de magia, “una especie de carnet de caza en el que el paleolítico anotaba un pedido dibujando un bisonte hechizarlo. . .” Moulin opina que “sus creaciones no son el vestigio de operaciones mágicas” sino que “toman de la caza un medio de comunicación social”. Y añade que “muchos autores, prisioneros de un concepto naturalista del arte prehistórico, han sido desorientados por tales figuraciones, que les parecen pertenecer al campo de la pura fantasía o al de la representación anecdótica de un suceso o de un culto. Toman estas figuras por cazadores, bailarines o brujos enmascarados o disfrazados, cuando no hacen de ellos

unos simples personajes grotescos. Pero la realidad de la edad del reno supone otro realismo: el que permite al artista definir para sus semejantes, el sistema de pensamiento que fundamenta y orienta la actividad del grupo social. . .”.

No es imposible, pues, que los prodigiosos murales del Paleolítico, constituyeran una especie de *“manual venatorio”* o *“texto de cacería”* y que las grutas decoradas fueran una suerte de escuela de la única ciencia que poseía entonces esta maravillosa criatura²³.

Desde luego, si solo se tratara de Altamira y Lascaux, habría la posibilidad de sustentar una teoría más o menos coherente, entre otras cosas porque las decoraciones exhiben una impresionante concordancia con el modelo, pero las cuevas son ya numerosas, solamente en Francia se conocen unas cincuenta. En las de Sahara, por ejemplo, al contrario de las mencionadas, aparece profusamente la figura humana estilizada con una gracia soberbia.

El problema se plantea por la circunstancia de que el arte rupestre exhibe la extraordinaria pericia del pintor primitivo, si se parte de la concordancia de sus figuras con las de los animales que les sirvieron de modelo. Esta circunstancia ha conducido a celebrar e. *“naturalismo”* de sus obras. Pero este naturalismo es sumamente relativo.

En primer lugar, es preciso tener en cuenta que la decoración de las cuevas ha determinado que el arte rupestre haya sido definido como un arte *“esencialmente animalista”*²⁴. El paisaje no aparece nunca. La figura humana tampoco aparece o solo muy toscamente ejecutada. Por consiguiente se debe concluir que el propósito de este artista no consistía en la *“imitación”* de la naturaleza puesto que en tal caso habría exhibido la misma pericia al representar la figura humana o los árboles. Por lo demás, se reconoce la existencia de innumerables convencionalismos al representar

esos animales, como el hecho de que siempre aparecen de un lado, así como en la ejecución de las pezuñas, los cuernos, etcétera. Esto induce a pensar que el tal naturalismo no era movido por alguna intención contemplativa, ya que en tal caso se habría manifestado siempre. El hecho de que los animales exigieran del artista una dedicación mayor o una perfección más acentuada, solo puede conducirnos a creer que obedecía a un propósito no necesariamente artístico, porque de serlo todas las figuras habrían sido impregnadas del mismo estilo.

En segundo lugar, este arte se desarrolla en un período enormemente prolongado, en cuyo seno se han producido inmensas transformaciones y profundos cambios en la condición humana. Por ejemplo, las figuras humanas que aparecen en las cuevas del Sahara y en el Levante español, muy graciosamente estilizadas, pertenecen ya al Mesolítico y responden necesariamente a una situación distinta que explicaría por qué el tratamiento de la figura humana, sube de rango.

Ucko y Rosenfeld afirman lo siguiente:

*“Quizás una de las realizaciones más sorprendentes del hombre del paleolítico superior fue su arte. Se ha dicho que las formas geométricas regulares que presentan algunos bastones de mando realmente bien trabajados dan evidencia de una sensibilidad estética que hace su aparición con los últimos períodos del Paleolítico Inferior, por lo que apenas cabe dudar que estos objetos fueron terminados con más cuidado y refinamiento que los necesarios para uso puramente funcional. . .”*²⁵.

Pero esto no tiene que ser obligatoriamente así, puesto que precisamente el “*cuidado y refinamiento*” puede ser parte y condición de la función a la que haya sido destinada la obra. Volvemos así al punto de que difícilmente la realidad en la que se encontró sumergido el hombre primitivo le permitiera esos lujos estéticos.

Este arte, sin duda defiende su orientación instrumental con toda firmeza.

5. Tal vez el arte antiguo, no ya primitivo, que puede, no obstante, servirnos para ilustrar más cabalmente las características del arte instrumental, es el egipcio. Para entonces encontramos ya una sociedad rígidamente estratificada y esto significa que el arte debe bifurcarse en una doble dirección; un *“arte popular”* que, según Worringer²⁶, *“creó con asombroso realismo aquellas conocidas estatuas como la del escriba y el alcalde de aldea”* y un *“arte cortesano”* que *“muestra un estilo austero que evita todo realismo”*.

Sabemos poco del primero, como era de esperarse, pero en cambio se ha hablado hasta la saciedad del segundo y esto nos permite caracterizarlo con más propiedad. Fleming²⁷, por ejemplo, nos explica que este *“arte cortesano”*, *“no fue creado para ser admirado y gozado sino para impresionar a los enemigos potenciales con el poder de los gobernantes y a preservar sus cuerpos y sus almas para la eternidad”*. El mismo autor afirma que

“Ni la aristocracia conservadora ni la casta sacerdotal deseaban cambios en la estructura social. En consecuencia estas magistrales masas sólidas, las torres y pirámides que prácticamente abolían el espacio interior, los templos con sus bosques de pintadas columnas, los inmensos palacios, obeliscos, los estilizados frisos de solemnes y estáticas procesiones, los leones alados y las esfinges, son masivamente estáticos e interminablemente repetitivos. Debido a que el príncipe y el sacerdote tenían que adherirse a los más rígidos convencionalismos para mantener y proclamar su posición universal, solo las criaturas subhumanas podrían ser emocionalmente expresivas, por consiguiente, la representación de animales se convirtió en el aspecto más humano del arte. . .”²⁸.

Es obvio que la impresionante monumentalidad de la Esfinge, destinada más propiamente a impresionar a un enemigo, ni la de las pirámides, destinadas a perpetuar los enterramientos, fueron creadas para la contemplación voluptuosa. Junto a ellas, y siguiendo sus mismos propósitos, fue redondeada toda la producción artística de los egipcios. Y tal vez ningún otro arte revele con mayor claridad su naturaleza instrumental.

6. Es indudable que, así como este arte cumplió la misión que le encomendaron los príncipes y los sacerdotes egipcios, siguiera en el futuro cumpliendo su misión instrumental. Por eso esa teoría, inventada por el borroso artista de la Edad de Piedra, iba a recordar su genio en todo el curso de la historia universal.

Lo encontramos de nuevo en el arte *bizantino* y en el *románico*, siempre abstracto, apartado de la realidad y presa de los convencionalismos. Es preciso penetrar en el *gótico* para volver a sentir la frescura de la naturaleza. Esto es debido a la circunstancia de que los artistas no son ya los frailes sino los artesanos laicos agrupados en las famosas corporaciones medievales y conocidos como *imagineros*, en quienes. Victor Hugo, como buen romántico, creyó descubrir la encarnación de la lucha anticlerical en la Edad Media y hasta la “*libertad de prensa*” de la época, no sin fundamentos. Pero este arte estaba destinado a servir los intereses de la Iglesia y, para asegurarse de la pureza de esa función, estaban las autoridades inquisitoriales. Como nos cuenta Reinach:

El primer objeto de su arte (el de los imagineros) no es agradar, sino enseñar por medio de imágenes; es una enciclopedia para uso de los que no saben leer, traducida por la escultura o por la pintura de las vidrieras a una lengua clara y precisa, bajo la elevada dirección de la Iglesia, que nada abandona al azar. . ”²⁹.

Sin embargo, él mismo nos cuenta, comparando el gótico con el románico, que:

*“A este arte románico, prisionero todavía de las convenciones, ignorando o desdeñando la naturaleza, se opone el arte gótico floreciente en el Siglo XIII como un brillante renacimiento del realismo. Los grandes escultores que han decorado con sus obras la catedral de París y la de Amiens, Reims y Chartres, eran realistas en el sentido más elevado de la palabra. No sólo buscaban en la naturaleza el conocimiento de las formas humanas y de los paños que las cubren, sino también de los principios de la decoración. Salvo en las gárgolas de las catedrales y en algunas esculturas secundarias, ya no encontramos en el Siglo XIII, ni esas figuras de animales irreales, ni esos ornamentos complicados semejantes a pesadillas con que recargaban los capiteles de las iglesias románicas; tan sólo, casi tan sólo, la flora del país estudiada con cariño suministra a los decoradores sus elementos. En esta encantadora profusión de flores y de hojas, es en la que se despliega más libremente el genio del arte gótico. . .”*³⁰

Pero este entusiasmo de Reinach no debería llevarlo a considerar el gótico un arte *realista*, puesto que no iba de ninguna manera orientado a impulsar los cambios sociales sino por el contrario a servir de instrumento para la consolidación del poder de la Iglesia. A menos que, como lo veía Víctor Hugo, pusiera este arte en la cuenta de los imagineros y aceptara que en su obra se proyectara un instinto de cambio social. Mientras tanto, tenemos que ver en el arte gótico, y particularmente en las catedrales, de las que se ha dicho que son “*plegarias en piedra*”, una ilustración muy elocuente de los rasgos que caracterizan al arte instrumental.

7. No es posible aquí hacer un estudio del arte renacentista, que corresponde a un período de grandes luchas y profundos cambios. Baste recordar, y sólo para los fines de una ilustración esquemática de la naturaleza del arte instrumental, que en ese período apareció el gran movimiento de la Reforma, impregnada ya del espíritu capitalista. Desde la caída del Imperio Roma-

no el arte había sido emancipado de la dirección de la Iglesia y se había convertido en un arte, o más concretamente una arquitectura civil, que rescató el mural, desplazado de la catedral gótica. La Reforma expulsó las imágenes de santos de sus templos y la Iglesia católica respondió encomendando a los más brillantes pintores de la época, que lo eran también de la humanidad, la elaboración de cuadros inspirados en las Sagradas Escrituras, muchos de los cuales, no solamente resultaron grandes obras maestras de valor imperecedero, sino que contribuyeron en no pequeña medida al rescate de una devoción sacudida en sus más profundas entrañas por el cisma de Lutero. La Iglesia católica no vaciló un instante en modificar sus criterios artísticos a la hora de aprovecharse del arte como un instrumento de sus objetivos supremos. Y así pudo verse la imagen de la Virgen María, en la Concepción de Rafael, representada por una madonna inspirada en una robusta y atractiva zagala italiana. En todo el cuadro reverbera una voluptuosidad que es más pagana que divina. Los pechos de la zagala, proyectados por la concepción, casi pugnan por saltar del escote provocador y subyugante. Su muslo izquierdo, pleno de tensión, se dibuja a través de los pliegues de sus vestiduras, unos pliegues reales y emancipados ya de los convencionalismos medievales, mientras en todo su rostro palpita una sensualidad que más bien asciende de las entrañas del pueblo, que descende de las epifanías celestiales. Aquí, al menos en este ejemplo, el arte instrumental se manifiesta en toda su pureza.

8. Todavía en el Siglo XIX se encuentra un movimiento que los estudiosos de la Teoría del Arte inscriben en las esferas del arte instrumental: el movimiento romántico.

El fundamento que mueve a esta consideración es el de que el Romanticismo es un arte que se dirige a la comunicación de emociones. En realidad lo que esto significa es que el arte romántico toma las emociones como instrumento de sus objetivos propios y, por tanto, no se trata de la instrumentalidad de este

arte sino de la de las emociones. Lo que va a determinar la instrumentalidad del arte, no es el medio propio que elige para proyectar sus objetivos, sino precisamente esos objetivos que trascienden su propia naturaleza artística.

El Romanticismo es un movimiento enormemente complejo, ligado a todo el proceso histórico del cual el Siglo XIX fue una arena extremadamente convulsa. Aunque el signo artístico de esa época fue el Romanticismo, bajo esta denominación general se despliega una abundante proliferación de tendencias que no solamente se expresan a través del arte, sino también de la filosofía, la vida pública y hasta del Derecho. Por eso, el caracterizar el Romanticismo como un movimiento inscrito en la teoría instrumental del arte, se presta a equívocos y controversias que es preferible alejar de las exigencias del aula, dentro de los marcos de esta asignatura.

De todos modos, un examen más detenido de los intereses que determinan a otras teorías del arte, podrían servir de clave para estudios concretos como el del Romanticismo. En esa virtud, debemos pasar a contemplar la teoría del arte que sigue, la teoría *naturalista* del arte.

9. Pero antes deberíamos hacer un breve retorno al arte primitivo para mencionar una muestra elocuente que poseemos en nuestro propio país, aunque desgraciadamente de más valor arqueológico que artístico, si se compara con el tesoro que se encuentra en la masa continental, creada precisamente por el mismo artista, el poblador aborigen.

En Colombia, por ejemplo los “*quimbayas*”, parientes próximos de nuestro *taíno*, pues ambos pertenecen a la familia de los “*arawacos*”, han dejado un tesoro incomparable en la manufactura del oro y otros materiales, que constituyen motivo de legítimo asombro. Es innecesario mencionar el legado de los mayas. . .

Nuestro aborigen, debido principalmente a que era un ave de paso en estas islas, nos legó solamente un conjunto de objetos, principalmente de uso doméstico y de factura femenina, como corresponde a la etapa del neolítico en la cual se encontraban. En estos objetos se descubren frecuentes adornos de tipo geométrico que pueden conducir a la opinión de que había en ellos un desprendimiento ya, de la función artística en dirección del deleite estético. Es posible. Y lo es porque esta tendencia no se encuentra ausente en esa etapa del desarrollo histórico. Pero nada impide inclusive considerar que esos ornamentos estuvieran dirigidos a una función útil a la comunidad y no sólo destinados al deleite de los ojos. Como ha explicado Maurice Leenhardt, *“la decoración llega con el tiempo a un simbolismo que nosotros podemos descifrar: el cocodrilo es la perennidad de los antepasados, el pájaro la fluidez de muchas representaciones míticas o religiosas, el blanco la palidez del difunto, el rojo la vida, etcétera. . .”*¹.

Si esta decoración corresponde, pues, con una forma de codificación o lenguaje adherido al objeto que nos ha legado el taíno, tendríamos una muestra lejana y primitiva del arte instrumental en este territorio. El resto permanece en espera de futuros desarrollos. . .

TEORIA NATURALISTA DEL ARTE

1. En abierta contradicción con la vocación activa que representa el arte considerado como "*instrumento*", encontramos en el seno del arte universal una corriente acentuadamente contemplativa, que denominamos "*naturalista*", por su actitud de adoración a la naturaleza y su desprendimiento de todo interés en modificarla.

En el fondo, la indiferencia hacia la modificación de la realidad natural no es sino la expresión de su desinterés en la modificación de la realidad social.

Este arte aparece cuando el desarrollo histórico ha permitido al hombre acomodarse en el seno de una clase social satisfecha, culta, urbana, que ha encontrado el sentido y la fundamentación teórica del ocio. Su representante más ilustre es el arte griego.

2. El arte griego constituye una revolución respecto del arte instrumental al servicio de las clases dominantes, tal como ese arte se encuentra ilustrado en el arte egipcio clásico. Como ha explicado Fleming:

“La historia del arte no conoce un acontecimiento de mayor momento que la revolución estética llevada a cabo por los griegos. El arte emerge de las tumbas y de los oscuros santuarios del templo hacia la luz del día, donde puede ser contemplado por todo el mundo. Ya no será un arte de propaganda. Se convierte en la búsqueda libre de una verdad creadora y de un método de interpretación de la realidad. Las imponentes pirámides con su inmensa pesantez y su tamaño se rinden ante la perfecta proporcionalidad de los templos, concebidos como habitación de deidades benignas. Ya no serán concebidos los dioses como tremendos monstruos sino como seres humanos perfectos y dotados con los atributos de la belleza física. Ya no será el arte un trabajo de artífices anónimos; ahora los artistas ganarán reputación individual y sus trabajos exhibirán su personal estilo. La Belleza será equiparada con la verdad y con la bondad en una trinidad de verdades eternas, y la actividad estética será elevada al rango de los propósitos morales e intelectuales. La belleza física o visible podrá conducir al pensamiento de la divinidad y a través de la contemplación de la belleza eterna el hombre podrá percibir los destellos del orden moral del universo. . .”³².

Todo aquí respira la eternidad de un mundo risueño cuya única amenaza la representa el cambio. Como afirma el propio Fleming, *“para los griegos el arte es un auxiliar de la buena vida, la corporeización material de los atributos espirituales, la armoniosa reconciliación del hombre con su contorno. . .”³³.*

Sobre todo lo último. El arte instrumental había encarnado y seguiría encarnando siempre, la lucha contra una realidad hostil, al principio solo natural, y después, con el advenimiento y desarrollo de la esclavitud, también humana. Ahora el arte se consagrará a la glorificación de la armonía. Impondrá, como dice Fleming, *“el criterio de la moderación, el balance, el orden y la claridad como inspiración y modelo para las generaciones futuras. . .”³⁴.*

3. Es claro que para que surja un arte con esas espléndidas características, habrá de tener como modelo un mundo sonriente. Ciertamente, la sociedad que hizo posible ese regalo era de por sí una sociedad regalada. Su gran recurso era el ocio. La fealdad, la falta de moderación, el desbalance, el desorden y las penumbras de la vida eran relegadas al esclavo. El ocio permitía que la reflexión fuera consagrada a las más sublimes especulaciones sobre los más inquietantes misterios de la realidad, mientras la actividad física podía entregarse a la creación de una belleza, inclusive de una belleza corporal, que expresara la existencia y la consigna de ese mundo. Un mundo ideal que creía ser, o quería hacer creer que era, un mundo real.

Por consiguiente, era de esperarse que cuando aquella reflexión se dirigiera a esta actividad física consagrada a la belleza, le proporcionara un fundamento teórico que no podría ser otro que la teoría de la imitación, la imitación de ese mundo bello, de una belleza armónica y sonriente. Tal vez ninguna sociedad ni ninguna filosofía haya rendido un culto tan fervoroso a la belleza, en todos sus aspectos, como lo hizo la griega. Y no podemos descartar la posibilidad de que fuera la última y la más espléndida flor de la Esclavitud clásica. Pero lo que nos importa es que fue la belleza un atributo supremo del pensamiento griego, y la imitación de la belleza (aunque no de la realidad que incluía al esclavo) el objetivo supremo de su actividad creadora.

4. La portentosa influencia de la civilización griega, que constituye el fundamento de la cultura occidental, y desde luego la influencia de su arte, ha impuesto la sobrevalorización de la Belleza en las concepciones modernas del arte y en las de la Estética. Es sabido que en nuestras escuelas secundarias, siguiendo en esto el criterio de los manuales corrientes, se recita la definición de la Estética como la *"ciencia de la Belleza"*. Inclusive popularmente se identifican belleza y estética, a tal punto que no pocos *"salones de belleza"*, dedicados al tratamiento de belleza de las

mujeres, usan la palabra Estética, a veces como adjetivo, para su trabajo y anunciar sus productos. Vale la pena reproducir lo que al efecto dicen DeLong, Egner y Thomas³⁵, para citar a unos entre muchos:

“Mucha gente tiene la opinión de que el propósito del artista es crear obras de arte que sean bellas. Tal opinión se funda en la presunción de que existe un criterio común acerca de la belleza con el cual todos los artistas están de acuerdo. Se presume, además, que los artistas aman la belleza y que es la belleza de la naturaleza lo que los inspira. Pero toda persona que insiste en afirmarse en esa presunción de que existe un patrón de belleza comúnmente aceptado por todos, revela que nunca se ha detenido a estudiar con cierta seriedad el arte. Una observación detenida de las obras de tales artistas como Gerónimo Bosch, Miguel Angel, Goya, Daumier, Lautrec, Rouault y Picasso, para mencionar unos pocos, debería indicarle lo contrario.

“Por otra parte, la insistencia en identificar la belleza con el arte, simplemente pone en evidencia que se desconocen algunos movimientos de gran envergadura en el arte universal. Como ejemplos pueden mencionarse el arte asirio, el egipcio, el bizantino, el gótico, el africano, el hindú y el de Oceanía, así como otros más próximos como el expresionismo, el cubismo, el surrealismo y el expresionismo abstracto. . .”³⁵.

5. Otro tanto ocurre con el concepto de “imitación” de la naturaleza que se presume constituye el núcleo del arte griego, y en definitiva de todo arte. Principalmente se debe este criterio a Aristóteles, a quien se tiene como el momento más alto del pensamiento griego y quien expuso su tesis de la “imitación” (MIMESIS) en su famosa POETICA. También en este punto se ha impuesto un convencionalismo que se repite incansablemente.

Hay que tener en cuenta, ante todo, que los griegos no dis-

tinguieron entre lo que nosotros entendemos como arte hoy, del resto de las actividades creadoras del hombre. Ya se ha visto que Aristóteles, mencionaba tranquilamente entre las artes a la fabricación de frenos para la caballería, entre otros no menos espectaculares. A pesar de ese noble antecedente, no podemos dejar de sonreír cuando descubrimos que Sir Thomas de Quincy escribió una obra acerca *“del asesinato considerado como una de las bellas artes”*. De modo que, si Aristóteles carecía del concepto del arte tal como hoy lo entendemos, no podemos aplicar sus ideas acerca del arte tal como lo entendemos hoy. Esto es prácticamente perogrullesco.

Sin embargo, no pocos y más bien muchos, insisten en considerar a Aristóteles como padre de la Estética, ignorando o tratando de hacer que se ignore el papel del Siglo XVIII en la génesis de la Estética y el de sus ilustres fundadores, Vico o Baumgarten o ambos a dos.

La POETICA no se proponía explicar el fundamento de la poesía, y menos del arte en general, sino más bien la técnica (los griegos denominaban *techné*, de donde proviene la palabra técnica, a aquellas artes) representada en el teatro o la plaza pública y que consistían para él en una *“ordenación de sucesos”*. Por cierto que a eso se debió su interés en distinguirla de la Historia. . .

Al referirse a estas artes, Aristóteles explicaba su técnica como una *“imitación”* (MIMESIS) de *“las acciones de los hombres”* y particularmente *“las acciones nobles y las aventuras de sus semejantes* (TRAGEDIA) *y las más vulgares, de los ruines* (COMEDIA)”. La misma palabra MIMESIS revela esta intención puesto que viene de *“mimos”*: *comediante*

Osborne³⁶ explica que este concepto era aplicado por Aristóteles con una gran amplitud, en el sentido de que incluía, como dice en la POLITICA (viii, 17), *“todos los oficios y toda educación que completan a la naturaleza allí donde ella se queda corta”* lo cual

era inmediatamente ilustrado con los ejemplos de las artes agrícolas y culinarias al mismo tiempo que el arte de la escultura, como era para ellos lo más natural.

Por consiguiente, se comprende aquí que sus conceptos no eran aplicables al arte tal como lo entendemos hoy y, a la vez, se comprende que tampoco se referían a la *“imitación de la naturaleza”* puesto que la naturaleza no podía ser imitada, esto es, reproducida con toda exactitud, allí *“donde ella se queda corta”*. ...

6. Donde efectivamente se encuentra la imitación de la belleza natural como un fundamento del trabajo de los artistas no es en la POÉTICA de Aristóteles sino, de una parte, en el folklore griego y, de la otra, en las propias realizaciones artísticas.

7. En el folklore griego se encuentra infinidad de leyendas destinadas a exaltar la fidelidad de los artistas a su modelo natural. Se cuenta que Parrhasius pintó un soldado que corría tan sobrecargado de armas que parecía sudar. . . El mismo pintor se había ganado el crédito de haber pintado a otro soldado en la actitud de colocar sus armas en el suelo con tal realismo que se escuchaba el ruido de los metales al chocar unas con otras. . . De estas leyendas la más conocida es aquella en la que se cuenta que Zeuxis le mostró a este mismo Parrhasius en su estudio, un cuadro que presentaba unas uvas con tanta fidelidad, que los pájaros venían a picotearlas. Parrhasius quedó tan impresionado por la pericia de su rival que, para librarse de esta humillación, le invitó a su vez a su estudio para que viera uno de sus cuadros. Zeuxis accedió y, cuando llegó se apresuró a descorrer la cortina que cubría el cuadro señalado, sólo para descubrir que la cortina era pintada y que solo en ella consistía precisamente el cuadro. Zeuxis se vio obligado a admitir que había sido superado por su rival Parrhasius, ya que si él podía engañar a los pájaros, más difícil debía ser engañarlo a él mismo siendo tan celebrado pintor. . .

Del escultor Daedalus se contaban hazañas similares. Decía Aristófanes que este Daedalus había sido el primero en abrir los ojos a sus estatuas de manera que parecían moverlos, dando la impresión de que la estatua iba a hablar, y refería que una de sus figuras tuvo que ser amarrada al suelo para impedir que se echara a correr. . .

Calístrato, escribiendo acerca de un bronce de Eros esculpido por Praxíteles, decía lo siguiente:

“Podía verse en el bronce la ternura de la carne y su blanca gordura. Era suave sin afeminamiento y aunque el metal conservaba su color, aparentaba una lozanía juvenil. Carecía de movimientos porque estaba firmemente asegurada en su pedestal, pero daba la impresión de estar listo para realizarlos, engañando al que lo contemplaba haciéndole creer que poseía el poder del vuelo. Era radiante en su alegría y las miradas que lanzaban sus ojos eran dulces y ardientes. Contemplando esta obra llegué a convencerme de que era cierto que Daedalus había hecho un grupo de bacantes que se veían moverse al bailar y también que era cierto que le había dado al oro la facultad de sentir. Pero Praxíteles ha hecho todo eso, además ha puesto inteligencia en la estatua de Eros y se las ha arreglado para lograr que batiera el aire con sus alas”⁸⁷.

Etcétera.

8. La Teoría del Arte arriba a sus conclusiones, empero, de la realización objetiva, de la obra concreta, de los artistas. Es allí en el legado material del arte griego, donde la Teoría del Arte obtiene sus conceptos relativos al carácter “*naturalista*” de esta obra. En ella se observa como rasgo predominante, la intención de representar un ideal de belleza superpuesto a la belleza natural. El griego no es un copista, rendido servilmente ante la impresionante belleza del mundo natural que le circunda. Por el contrario, es un crítico, un rebelde que se sobrepone a esta belleza, la modifica y

aún la corrige, persiguiendo la perfección de una belleza ideal. Y no deja de ser llamativo el hecho de que esta belleza parecía encarnarse en las perfecciones de la figura humana, al contrario del artista primitivo que prefería las perfecciones de la figura animal. . .

9. Ignoramos cuáles eran los fundamentos que los artistas griegos encontraban en esta perfección. Su inclinación a las matemáticas ha hecho pensar que se basaba en una racionalización de las proporciones del cuerpo humano a través de ciertos cánones o módulos expresados matemáticamente. Plotino ha afirmado que en su tiempo *“prácticamente todo el mundo asevera que la belleza visible es producida por la simetría de las partes respecto de cada una de ellas y respecto del todo”**. Vitruvio, el único escritor antiguo que ha dado noticias acerca de las nociones de los griegos en relación con las proporciones ideales, definía estas proporciones como *“la coordinación métrica a través de todo el trabajo, de un módulo con el todo”**. Y, por su parte Galeno, el famoso médico, habla del *“canon de Polyclitus”*, el escultor más famoso después de Fidias, y recoge una palabras que, según los estudiosos, pueden verosimilmente serle atribuidas: *“Lo bello viene poco a poco, a través de muchos números”**.

Estas palabras de aroma pitagórico dejan traslucir que la obra de arte griega respondía en el fondo a unos convencionalismos tan rígidos como el de los egipcios, aunque orientados en una dirección distinta. Es difícil admitir que la población griega fuese tan bella como es representada en su estatuaria. En relación con esto, vale la pena la pena mencionar una conversación entre Sócrates y Parrhasius, aquel pintor que engañó a Zeuxis con su pintura de una cortina. Según Xenofonte, Sócrates le hizo al pintor la siguiente pregunta: *“En vista de que no es fácil encontrar una persona perfecta en todas sus partes, ¿seleccionas tú, al representar figuras bellas, las partes más bellas de cada persona para reunir las en una figura que sería totalmente perfecta?”*

Parrhasius respondió que sí. Esa respuesta nos indica que el mundo natural no fue “*imitado*” por aquellos artistas ni siquiera en el caso de un Parrhasius a quien se le atribuyeron las hazañas más prodigiosas al llevar a cabo esa imitación. Igualmente nos indica que la imitación que ellos realizaban era la de la perfección y la belleza de un mundo ideal³⁸.

10. La teoría naturalista del arte, que nace así entre los griegos de la época clásica, va a establecerse firmemente en las generaciones futuras. Se le encontrará desplegándose de manera esplendorosa en el Renacimiento, en los términos de lo que habrá de llamarse el “*naturalismo científico*”.

El estilo con el cual “*renace*” el naturalismo de los griegos, pretende ahora reproducir el mundo natural con un criterio de exactitud basado en una ciencia incomparablemente más imponente de lo que pudo serlo en sus orígenes. La influencia del avance científico lleva a los artistas a plantearse la fidelidad al modelo partiendo de la investigación empírica. Se estudian las proporciones racionales de la figura humana, se disecan los cadáveres para conocer la estructura de los huesos y los músculos, que permitirían reproducir con exactitud el cuerpo humano en movimiento; el desnudo recupera su prestigio, mostrando en lugar de los pliegues de las vestiduras, los pliegues de una musculatura anatómicamente exacta; se estudia la geometría de Euclides para establecer las leyes de la perspectiva y aplicarlas a la pintura. . . “*En otras palabras, nos dice Fleming, una planta se hizo una planta, no un símbolo de la idea universal de la planta “a priori”, tal como ella existía en la mente de Dios; la reproducción de la flora y la fauna tuvo entonces por base la naturaleza. . .*”³⁹.

11. Sin embargo, estas concepciones seguían siendo “*a priori*”. La diferencia consistía en que se habían desplazado de la mente de Dios a la de los artistas. Durero pudo declarar que había estudiado entre 200 y 300 figuras en un esfuerzo por alcanzar las pro-

porciones ideales de lo bello. Pero, de todos modos el Renacimiento es un período demasiado ardiente y complejo para que pueda ser presentado en una breve síntesis. Período de profundas contradicciones, es claro que debía arrojar un arte profundamente contradictorio. Lo que dice Reinach acerca del arte florentino puede servir de indicativo:

“¿Qué diferencia entre Florencia la Atenas del Siglo XV, y la Atenas de Pericles! Raras son las obras en Florencia que atestiguan un feliz equilibrio entre las facultades del espíritu y los sentimientos; tan pronto obedecen a un realismo atormentado, sobreagudo, casi doloroso, como expresan una gracia lánguida, melancólica, aun en la expresión de la dicha. Y es que entre Atenas y Florencia existe el Cristianismo, religión completamente interna que ha divinizado el dolor y anatematizado la carne. . . Jamás se ponderará bastante la participación inmensa que en el arte del gran Renacimiento tuvo la revolución moral llevada a cabo por los discípulos de San Francisco (de Asís)” 40

Hay que añadir que a esta revolución “moral” se sumó una formidable revolución económica. Es que en el seno de las contradicciones renacentistas se agitaba como un pez de fuego, en el río de oro que fluía del Nuevo Mundo, el germen del Capitalismo mundial, y lanzaba ya sus resplandores en la inflamada oratoria de Lutero y en la fe militante de Calvino.

Por esa razón se manifiestan ya en el Renacimiento algunos criterios en los que se perfila nítidamente el futuro. Osborne nos refiere que en una obra del italiano Francesco Patrizzi (1529—1597), descubierta no hace mucho en la Biblioteca Palatina de Parma, este pensador sustentaba unas ideas completamente extrañas al espíritu renacentista:

‘Mientras en el Renacimiento la idea de la inspiración poética estaba típicamente subordinada a las aptitudes naturales del artis-

ta, con la razón en la cabeza (como por ejemplo en la Poetica d'Aristóteles Vulgarizzata de Lodovico Castelvetro, 1576), Patrizzi sostenía que el furor poeticus es la fuente de todo genuino resultado en las artes. Contrariamente a la clásica doctrina de la imitación (mimesis) sostenía que el artista es ante todo un creador (facitur) que no copia la naturaleza sino que le da expresión a su propia imaginación creadora. Su criterio de que la poesía es una transformación de la naturaleza (finzione) anunciaba la teoría romántica. Sostenía igualmente que una cualidad esencial del arte es lo maravilloso (maraviglia): el poeta es aquel que crea lo maravilloso en sus versos (il facitore del mirabile in verso). . . »⁴¹.

Es indudable que el individualismo capitalista, que en el Siglo XIX encontró en Napoleón su glorificación y, en la teoría romántica su lenguaje, balbuceaba ya en la vehemente concepción de la poesía sustentada por Francesco Patrizzi en 1586.

12. Pero la influencia griega es tenaz. Al irrumpir el Siglo XVIII el naturalismo va a campear por sus fueros y a impregnar de clasicismo a todo el siglo. “*Y era inevitable que así fuese, nos explica Reinach, puesto que la educación se fundaba exclusivamente en el estudio de griegos y romanos*”. Y agrega:

“Pero al lado de esta corriente clásica, que nunca se interrumpió, y que se desbordó a fines del reinado de Luis XV, existía otra nacida de una reacción del espíritu francés contra la supremacía tiránica del pasado. Esta corriente reflejó un deseo de emancipación, de alegría y de amable epicureísmo, que constituye uno de los encantos del Siglo XVIII. En realidad estamos acostumbrados a hablar mal de esta época, y todos hemos oído decir, con palabras de doble sentido, lo grande que era la corrupción de aquellos tiempos, su licencia que nada respetaba y su escandalosa impiedad. Esto se debe a que nuestros educadores se formaron durante la reacción política y religiosa que llenó casi todo el Siglo XIX y que hizo del que le antecedió algo así como un espantajo. No es

*éste el lugar apropiado para refutar tal prejuicio: basta con decir que el Siglo XVIII, en su conjunto, marca una vuelta a la Naturaleza, a la verdad y a una concepción más racional de la vida...'*⁴².

Tras la muerte de Luis XIV, la vida cortesana en Francia *"quiso recuperar la naturalidad y la alegría"* refiere el mismo autor, *"pero en vez de volver a la Naturaleza verdadera, se satisfizo con una Naturaleza adornada y galante"*. O sea se inclinó por el naturalismo, que era lo coherente, y que reconoció y admiró en el pintor Watteau y sus seguidores.

El naturalismo es precisamente eso. La visión eufónica que una sociedad, ansiosa de perpetuar sus valores y de justificarse a sí misma, expresa en medio del bienestar y la abundancia. Con Watteau la pintura del Siglo XVIII se vió invadida por una sublimación nostálgica de los temas griegos, *"Amor y Psiquis"*, la *Diana* con carcax y todo, y una naturaleza idealizada, envuelta en una bruma de ensueño. Si bien este Watteau era un *"colorista refinado"* su defecto fue de ver el mundo, como piensa Reinach, *"como una escena de ópera iluminada con luces de bengala. . ."*

En Italia esta corriente siguió el mismo destino y se convirtió en su foco.. Allí Canova, uno de sus más conspicuos representantes, *"creyóse el émulo de los griegos y no fue más que un Praxiteles dulzón. . ."*

Frente a este naturalismo frívolo, que Watteau y Fragonard llenaron de encantadoras duquesas columpiándose en los jardines, hace presencia también un naturalismo académico que propugna agresivamente el retorno a la antigüedad clásica. Su rey incontestable fue David que había erigido en dogma la imitación de las estatuas y los relieves antiguos. La escuela de David, que se había enganchado al carro de la Revolución, se continuó en otros pintores como Proudhon e Ingres.

Pero hubo aún una tercera corriente naturalista en Francia que permaneció al margen, tanto de la tendencia frívola de Watteau y Fragonard, como de la académica presidida por David. Su representante más ilustre fue Chardin. Este pintor dirigió su pincel a ese otro mundo ignorado de los hogares humildes y las ocupaciones sórdidas, encontrando en esos temas una oportunidad para rescatarlos al mundo de la belleza. En su cuadro "*Los Picapedreros*" se le descubre a una de sus figuras el remiendo de sus pantalones. Pintaba a la costurera elemental dormida junto a la máquina de hilados. Una muchacha sencilla, el polo opuesto de las duquesitas de Watteau no se columpia a la luz de la luna impulsada por "*el vizconde rubio de los desafíos y el abate joven de los madrigales*" que diría Rubén, sino que infla pompas de jabón junto a su ventana. . . Su galán posible construye castillos de naipes tranquilamente en su casa, incapaz de un duelo o de un madrigal, tal como aparece en un cuadro denominado precisamente "*El Castillo de Naipes*". La pintura de Chardin sigue siendo naturalista a pesar de este noble esfuerzo por traer el mundo de las personas humildes y de las cosas sencillas, como su bodega de "*La Raya*", al reino de la belleza. Chardin no acusa. No denuncia las responsabilidades que se esconden tras los jardines, no exige que esta diversión inocente se incorpore a las elegantes "*soirées*" ni a los follajes palaciegos. Chardin a lo sumo muestra. No es poco, por cierto, en el marco de su época. Y en verdad que para que el dedo acusador alcance a tener conciencia de sí mismo, tiene que comenzar por ser un dedo señalador, un dedo índice. El pincel de Chardin era ese índice.

13. Siguiendo la dirección del pincel de Chardin, y atravesando las supervivencias del naturalismo clásico del Siglo XIX, encontramos un heredero ilustre en Jean-Francois Millet. Este pintor tal vez sólo quiso ser un paisajista imitando a los ingleses, pero el paisaje le reveló el campesino. Tal vez sólo trataba entonces de introducir el elemento humano en el paisaje. Pero el sentimiento "*conmovedor y fraternal*" como dice Reinach, "*que pone en sus*

lienzos, refleja esa preocupación de los humildes y de los pobres que ha constituido el honor y el tormento del Siglo XIX. . .”.

En Millet el naturalismo, no liberado de las influencias románticas y acaso profundamente sumergido en ellas, adquiere un nuevo soplo que se perfila abiertamente hacia el futuro. Su obra se desplaza en el período más convulso de Francia, puesto que nace en vísperas de Waterloo en 1814 y muere poco después de la Comuna, en 1875. Conoció la revolución en 1830, en 1848 y en 1871. En consecuencia, se le acusó reiteradamente de socialista. Millet, empero, no plegó su obra a estas calumnias y, en una carta de febrero de 1851, le decía a un amigo: “. . . *aún a riesgo de parecer más socialista, es lo humano, el aspecto francamente humano, lo que más me mueve en el arte*”⁴³. Y siguió pintando a su manera.

14. Mientras tanto, un pintor sensible a las demandas cada vez más intensas del gran público burgués en favor del naturalismo en los retratos que le hacían los pintores, oyó hablar de un joven investigador que andaba por esos caminos sin saber dibujar ni una caja de fósforos. La alianza del pintor (Daguerre) con el inventor (Niepce) desembocó en un acontecimiento formidable: la *fotografía*.

La consecuencia inmediata de este invento no dejaría de hacerse sentir. En 1851, cuando Millet escribía a su amigo a propósito de la acusación de socialista, se llevaba a cabo una exhibición de fotografías en el Palacio de Cristal de Londres, en la sección de “*Instrumentos Filosóficos*” de la exposición. En 1869 apareció un libro que mereció numerosas ediciones con el título “*Efectos Pictóricos en Fotografía*”, publicado por un señor Robinson. En 1889, P.H. Emerson publicó su obra “*Fotografía Naturalista*”, en la cual explicaba que:

“El naturalismo es un método impersonal de expresión,

un reflejo más o menos correcto de la naturaleza, en el cual (1) la autenticidad del sentimiento, (2) la ilusión de la verdad de la apariencia (hasta donde esto es posible), y (3) el aspecto decorativo, son de primordial y suprema importancia. . .⁴⁴.

Este criterio ajustaba tanto a la fotografía como a la pintura, e inevitablemente ésta se sintió aludida. Su respuesta fue un movimiento denominado el *Impresionismo*.

15. Esta escuela, que llegó a gozar de un inmenso prestigio, se vió obligada a darle la batalla a la fotografía en su propio campo, el de la inteligencia de la luz. Amparándose en las investigaciones científicas de la época, se lanzó a la búsqueda de un procedimiento para la reproducción exacta de la luz sobre el objeto natural en sus pinturas. Uno de sus fundadores, Seurat, a quien se debe la técnica del “*puntillismo*” (o *divisionismo*), basaba su colorido en la descomposición del rayo luminoso. No pintaba directamente el color sino puntos de colores distintos que, al reunirse en la retina del observador, producían el color deseado. Le animaba una fiebre científicista. “*Si he podido, declaraba según nos cuenta H. Read, hallar con la experiencia del arte la ley del color pictórico ¿no puedo descubrir un sistema igualmente lógico, científico y pictórico para componer armoniosamente las líneas de un cuadro del mismo modo que puedo componer sus colores? . . .*”⁴⁵.

Sucedía que en esta aventura, el objeto natural terminaba escondiéndose detrás de la luz. Un cendal de neblina parecía interponerse entre el cuadro y el observador, creando una atmósfera de idealidad y de belleza, que permitía considerar a esta escuela como un “*naturalismo científico*”, con tanta propiedad como a las del Renacimiento.

16. La técnica impresionista es en cierto modo un símbolo. El naturalismo, por todo lo que hemos visto, es la tendencia que me-

jor conviene a aquellas clases sociales que aspiran a ser reflejadas artísticamente en las bienaventuranzas y la inmutabilidad de este mundo lisonjero. Este rasgo común lo encontramos firmemente establecido en toda la obra impresionista. *“Una Tarde en la Grande Jatte”* de Seurat, es típico, tanto por la forma como por el contenido. Puntillista en la forma, refleja el bienestar, la elegancia, la pulcritud de las clases acomodadas de su tiempo. Pero veremos en los cuadros impresionistas divertirse a esta clase social en los cabarets, en los teatros, en los jardines, en la *“grenouillere”*. . .

Sin embargo, todo este espectáculo risueño, es visto como a través de unas brumas en cuyo seno esa realidad lisonjera se disuelve. No es ya una sociedad que se contempla, a la manera griega, a través de la solidez del mármol, definida y clara en sus contornos, dispuesta para la eternidad. Esta, por el contrario, exige para expresarse la descomposición de la luz como si ella misma estuviera en trance de descomposición y quisiera entomar los ojos ante la realidad que tiene por delante. Desde luego, no le resulta placentero el detalle. Prefiere la muselina, el impalpable tul que solo permite una *“impresión”* difuminada, naturalmente amable, nutrida por un criterio delicadamente selectivo de la realidad, como en el cuadro de Monet que le dio su nombre a esa escuela.

17. Al enfrentar el desafío fotográfico en esos términos, el impresionismo se llevaba de encuentro a la tradición romántica y constituyó un verdadero escándalo, dentro de la misma clase social en cuyo nombre levantaba sus banderas. En ocasión de su segunda exposición de grupo en 1876, un *“croniqueur”* del periodico LE FIGARO, escribió:

“La calle de Le Pelletier tiene desgracia. Después del incendio de La Opera he aquí un nuevo desastre que se abate sobre su vecindario. Se acaba de descubrir en Durand—Ruel una exposición que se dice de pintura. El transeúnte inocente entra y ante sus ojos espan-

*tados se ofrece un espectáculo cruel; cinco o seis enajenados, entre ellos una mujer, un grupo de desgraciados atacados de la locura de la ambición se han dado cita allí para exponer sus obras. . .*⁴⁶.

LE PAYS gritó:

*“Es la demencia, el apandillamiento de lo horrible y de lo execrable. . .”*⁴⁷

LE TEMPS, en 1880, cuando se perfeccionaba la “*cámara de cajón*” y sin percatarse del dramatismo que ese acontecimiento introducía en el trabajo pictórico, exclamaba:

*“Ante las obras de ciertos miembros del grupo se está tentado a creer en una perturbación física del ojo, en singularidades de la visión que harían las delicias de los oftalmólogos y el terror de las familias. . .”*⁴⁸.

Demás está decir que cualquiera de las obras que desencadenaron la ira de los “*croniqueurs*” de entonces y a las cuales ellos mismos no tardarían en dirigir una mirada nostálgica y amorosa, cuesta hoy una millonada. .. Y se explica porque el impresionismo no dejaba de ser naturalismo y su gran misión era salvar un mundo que los millonarios de hoy comprenden mejor que los cronistas de aquella época.

17. En nuestro país el naturalismo estuvo representado a principios de siglo por un pintor genial, casi un autodidacta, que era también escultor y fotógrafo: Abelardo Rodríguez Urdaneta. Abelardo procedía casi como un científico. Una contracción que se observa en el dedo gordo del pie de una de sus figuras, se dice que estaba basada en observaciones hospitalarias según las cuales esta contracción era frecuente en los heridos de bala. Solía retratarse a sí mismo haciendo muecas para estudiar los músculos faciales.

Abelardo esculpió un bajo relieve famoso en el cual protestaba por la intervención americana de 1916. La obra representaba un féretro abierto por la Libertad de donde se levanta la figura de Lincoln para contemplar la patria aherrojada. También hizo la estatua de Caonabo encadenado. En ambos casos Abelardo se inclinaba hacia el realismo, una teoría del arte a la cual consagramos las páginas siguientes. Pero su protesta no llegó a enmarcarse nunca en el ámbito social y menos político. Era un amante de la Libertad, no un militante de sus luchas. En el fondo, su misión era la de representar el mundo que le rodeaba con un criterio de belleza. Nadie como él, y tal vez tampoco con tal dedicación y tanto talento, ha encarnado tan seriamente en nuestro país, una época y un movimiento artístico.

TEORIA REALISTA DEL ARTE

1. No hay más semejanza entre el naturalismo y el REALISMO, entendiéndolos como teorías del arte, que la que puede haber entre el arco y la flecha. Hay proximidad, desde luego. Hay un destino común, indudablemente. Ambos se dirigen a un blanco que eventualmente puede ser la criatura humana. Y, en cierto modo, son inseparables.

Pero así como no hay confusión posible entre un arco y una flecha, porque la naturaleza del uno es su vocación a la inmutabilidad y la permanencia; y la de la otra la del movimiento, la del perpetuo cambio, la de su trayectoria, así tampoco puede haberla entre naturalismo y realismo por razones similares.

Lo que distingue esencialmente al naturalismo es su pretensión de reflejar el elemento de eternidad, la fisonomía sedentaria, de la belleza natural. Por el contrario, el realismo aspira a reflejar el factor de cambio, la tensión histórica, la dinámica de la trayectoria, de la realidad social

2. Obviamente, el realismo es más joven que el naturalismo. Así como el naturalismo respecto del arte instrumental, el realismo es

también un producto del desarrollo histórico de la sociedad. El arte realista sólo ha podido aparecer cuando la sociedad que le ha dado origen ha alcanzado una culminación histórica tan avanzada que la proyecta hacia una sociedad superior, o cuando menos nueva. Por eso encontramos sus primeros destellos en el Siglo XVIII, en el marco de las convulsiones sociales de aquella época ardiente, que debían culminar en la gran Revolución. Diderot fue tal vez el primer crítico de arte que anunció su nacimiento al ponderar las obras de Chardin y Creuze, a las que pudo haber añadido las de Hogarth, el pintor inglés. El *Cándido* de Voltaire, que era una burla sangrienta al naturalismo expresado filosóficamente en el emblema leibnitziano: “*todo va de lo mejor en el mejor de los mundos posibles*”, puesto en boca del Dr. Pangloss, es ya un brote violento del realismo en la literatura. Y no son pocas las manifestaciones realistas que da en ese momento la batalla contra las expresiones neoclásicas del naturalismo imperante.

3. Los anuncios del Siglo XVIII se referían al Siglo XIX. Después de la variante napoleónica de la Revolución francesa, que iba a dar todo su sentido a un romanticismo cuyos gérmenes se encontraban ya en la *Nueva Eloísa* de Rousseau, volvieron a afanarse los pueblos. El arte vino a ser, inevitablemente, uno de sus campos de batalla. Durante los acontecimientos de 1830, los enemigos del realismo enarbolan la consigna de “*el arte por el arte*”, que iba a hacer carrera. Aparece por primera vez en el prólogo de una obra narrativa del poeta Teophile Gautier, *Albertus* (1832)⁴⁹ e iba a dar origen automáticamente a la consigna opuesta, la de “*el arte por la vida*” y en la cual se iban a agrupar las tendencias realistas de todas las corrientes, incluyendo aquellas que se agitaban en el mismo seno del romanticismo. La obra teatral de Víctor Hugo, *Hernani*, desencadenó violentos tumultos al ser presentada en todas partes, debido a que se vinculaba de manera demasiado ardiente a la vida real. Por cierto que estos tumultos se escenificaron en Barcelona al ser presentada la obra allí, y entre los jóvenes que participaron, como actores o espectadores de la violencia, se

encontraba uno que iba a traer en el mismo tronco de la sangre la influencia de aquellos acontecimientos a Santo Domingo, su tierra natal. Uno de los personajes de la obra misma se llamaba casualmente igual que él, Duarte. . . En esos mismos momentos se levantaba un gigante de la novelística moderna, Balzac, y echaba los cimientos de un arte realista de la más pura cepa. Era, verdaderamente, un momento ardoroso.

4. Pero no ha de llegar a las artes plásticas sino en medio de la próxima Revolución, en 1848. El neoclasicismo había echado sus más profundas raíces en la pintura y la escultura, debido al prestigio de los tesoros artísticos encontrados, como se ha dicho más arriba, en las ruinas de Herculano y Pompeya. Además, con David, esta corriente se había solidarizado con la Revolución. El propio David, acusado de regicida, tuvo que moder el duro pan del exilio. Por eso no se va a encontrar una acción y un programa realista sino con el pintor Courbet, de manera tardía en relación con la literatura, y nutriéndose de ella principalmente a través del crítico Champfleury.

5. Un cuadro del pintor Courbet, *El Hombre de la Pipa*, motivó que la mediocridad de los funcionarios académicos, o su beligerancia estética, le impidiera participar en los “salones” oficiales en 1846, lo que equivalía a una expulsión puesto que él exhibía en ellos desde 1844. Más tarde, en 1855, Courbet abrió un local a sus propias expensas con el nombre de *Salón de los Rechazados* (Salon des Refusés), donde él y otros pintores materializaron con éxito el movimiento realista.

En el catálogo de esta exposición apareció un manifiesto de Courbet en el cual declaraba:

“He estudiado, al margen de cualquier sistema y sin prevención el arte de los antiguos y el de los modernos. No he querido imitar a los unos ni copiar a los otros; y mucho menos he tenido intención de alcanzar la inútil meta del arte por el arte. ¡No! He queri-

do simplemente derivar el sentimiento razonado e independiente de mi propia individualidad, del perfecto conocimiento de la tradición. Saber para poder, esta fue siempre mi consigna. Ser capaz de representar las costumbres, la idea, el aspecto de mi época según mi modo de ver. Ser, no solo un pintor, sino un hombre. En una palabra, hacer arte vivo, ésta es mi meta. . .”⁵⁰.

En estas palabras se escucha, a pesar de su espíritu independiente, el eco de la escuela romántica, en aquello del respeto a la *tradición* como fuente de la sabiduría de los pueblos, y en la reivindicación del *sentimiento de la individualidad* aunque sea *razonado*, pero de todos modos constituía una soberbia andanada al criterio oficial encarnado en la teoría del arte por el arte.

Es que, en efecto, el realismo es una condensación radical de los elementos revolucionarios que el romanticismo llevaba escondidos en su regazo. Como ha explicado Darío Durbé en su artículo para la *Enciclopedia Italiana dell'Arte*:

“El realismo reivindicó los valores de la realidad objetiva como tema de representación válido en sí, la renuncia a todo embellecimiento o corrección selecta y preconcebido de la realidad; y sostiene con gran vigor polémico la necesidad de tratar temas de la vida contemporánea, introduciendo como protagonista de la obra de arte a los sectores más humildes de la sociedad. . . Más que una reacción frente al romanticismo, se considera como una continuación y desarrollo de sus filones más válidos en el iluminismo (del Siglo XVIII).

“En cuanto tal, el realismo de Courbet fue el aspecto más llamativo de un vasto proceso que, no sólo en el arte, sino también en la moral, en la filosofía, en los ideales políticos y en las costumbres, venía manifestándose en la segunda mitad del siglo e interesando a los artistas de formación típicamente romántica como Corot, Daumier, Millet y Daubigny, impregnando con varias infle-

xiones y matices todo el período que corre grosso modo de 1850 a 1890..."

Como ocurrió con Millet la acusación de socialista se cernió como un ave negra sobre Courbet, en respuesta a su profesión de fe realista. Pero esta vez la acusación no era muy desacertada. Durante el breve imperio de la Comuna francesa, Courbet no solamente estuvo al lado de la Revolución sino que ocupó un cargo destacado. Cuando la Comuna fue aplastada, Courbet fue encarcelado y tras seis meses de prisión fue prácticamente expulsado a Suiza donde por fin murió en 1877.

En la detención de Courbet hay un hecho que contiene algunos elementos simbólicos. La acusación que pesó sobre él fue la de haber participado en la demolición de la columna de la Place Vendôme, que era de todos modos una obra de arte, cualquiera que fuese su significación. Pero lo singular de esta acusación es que la prueba documental de su participación en el hecho fue una fotografía en la cual aparecen numerosas personas junto a la columna derribada. En la parte de atrás del grupo, y de manera no difícil de identificar, se ve a Courbet de perfil con su sombrero hongo negro. Y es en cierto modo llamativa la circunstancia de que fuese la fotografía, con la cual las artes plásticas y particularmente el realismo, iba a entrar en un conflicto histórico sumamente ardiente, la que tuviera a su cargo la condenación, y en definitiva la derrota, del representante más conspicuo de esta ardorosa corriente⁵¹.

6. El desplome de muchas ilusiones revolucionarias, particularmente después del baño de sangre en que fue anegada la Comuna de 1871, y el auge del positivismo en el área conceptual, apagó las incandescencias del realismo y dio origen en la Literatura, y con Flaubert, a *"una visión pesimista de la realidad que va a ser definida con el nombre de naturalismo y que encontró en Emile Zola, y durante la III República francesa, su representación más elocuente"*.

En el área de las artes plásticas, este naturalismo no tuvo contornos necesariamente pesimistas, puesto que se expresó de manera hasta cierto punto vistosa y alegre en el impresionismo, aunque envuelto en una niebla exquisita. El fondo de tragedia tal vez salió a flote en el *post-impresionismo*, con Gauguin y Van Gogh. . .

7. El realismo, es preciso insistir en ello, no debe identificarse de manera mecánica, con la imitación servil del modelo. Su rasgo esencial es su proyección hacia el cambio en el marco de los procesos sociales. En función de este objetivo supremo, el realismo presenta algunos rasgos que lo identifican. En relación con la actitud que adopta ante la realidad social, reconocemos el realismo cuando la obra de arte se presenta como

a) *testimonio*, reflejando el contenido de la realidad popular, sirviendo de “*testigo*”, de “*cahier des doleances*” o cuaderno de quejas, de las clases oprimidas. Ya solo adoptando como protagonistas a los personajes populares sumidos en la opresión, la obra de arte se comporta como testimonio realista:

b) *compromiso*, tomando partido junto a las clases populares envueltas en la lucha social.

Esto significa que los aspectos formales, estilísticos, a los cuales el artista puede adherir su obra, ocupan un aspecto secundario. Lo que caracteriza a esta teoría del arte, como también al naturalismo en cuanto teoría del arte, no es el conjunto de sus elementos formales, desde luego sujetos a las alternativas de diversos factores incluyendo la moda, la aparición de materiales nuevos, etcétera, sino la proyección de su mensaje artístico. En la medida que un arte se proyecta hacia el registro de la belleza, en el marco de su carácter inmutable, queda comprendido en la teoría naturalista del arte. En la medida en que se proyecta hacia los cambios históricos que se producen en el seno de la sociedad, es un arte realista.

Inclusive, el arte naturalista puede renunciar al registro de la belleza y seguir siendo naturalista por su adherencia a los valores permanentes de la sociedad establecida. Por su parte, el realismo no excluye, en virtud de ningún código o reglamento inviolable, el registro de la belleza, si este registro se proyecta hacia el cambio histórico en el seno de esa misma sociedad.

Tenemos un ejemplo próximo en el cine contemporáneo. La corriente que hará cosa de unos 25 años se denominó "*Neorealista*" en el cine italiano y que se manifestó en la producción cinematográfica de otros países, por ejemplo en la India con "*Pater Panchali*", y otros filmes, se caracterizó por la protagonización de personajes populares, encarnados a veces por artistas no profesionales, escogidos en las mismas esferas de la población donde se desarrollaba el argumento del "*film*". Al mismo tiempo se caracterizó por una crítica abierta a la sociedad italiana de aquellos días. El "*neorrealismo*" italiano se manifestó como arte de testimonio en películas como "*Arroz Amargo*" y "*Ladrones de Bicicletas*", y como arte de compromiso en películas como "*Dos Centavos de Esperanza*" y "*Roma, Ciudad Abierta*"

Al neorrealismo italiano sucedió un cine plenamente naturalista en la serie inaugurada por Fellini con "*La Strada*" y "*Las Noches de Cabiria*". En ambas películas los protagonistas procedían siempre de las esferas populares y se hizo algún provecho de artistas no profesionales. Pero en cambio se advertía en ellas una notoria imparcialidad respecto a la situación de cambio que se planteaba en el seno de la sociedad. Posteriormente Fellini, por ejemplo en el caso de "*La Dolce Vita*", se inclinó hacia un arte de testimonio más o menos acentuadamente de carácter realista.

8. La proyección del realismo en dirección de los cambios que genera la sociedad en la cual se produce, crea una contradicción en el seno de aquellas sociedades en las cuales la línea revolucionaria se ha establecido en el poder. Es claro que en todo el período

de luchas que ha precedido a la toma del poder, ha encontrado en el realismo su aliado más consecuente y ardoroso. Pero también es claro que el realismo no puede seguir siendo realismo cuando el cambio en la estructura del poder demanda una acción dirigida a la preservación de la sociedad y no al cambio. Aún cuando este realismo, propugnara una acción revolucionaria en favor de los cambios futuros auspiciados por el mismo poder establecido, crearía el peligro de que esta acción revirtiera en el sentido de la situación anterior. Por esta razón, el realismo se coloca en una situación contradictoria en el seno de los cambios hacia los cuales se proyecta esencialmente, cuando estos cambios se llevan a cabo desde el poder.

9. Podemos imaginar que problemas de esta índole palparan en el fondo de las opiniones de los dirigentes soviéticos en 1934 cuando, en el Primer Congreso de Escritores Soviéticos y por iniciativa de Máximo Gorki, se dio nacimiento como corriente oficial del poder revolucionario, a la tesis del “*realismo socialista*”.

Resulta comprensible que el realismo, tal como era conocido en la práctica histórica y saludado por los fundadores del marxismo, el propio Marx y desde luego Engels, no pudiera tener cabida en una sociedad que ya había sido cambiada por la vía revolucionaria y en la cual no había por qué plantear el cambio como no fuera para volver a la situación anterior. La tesis del cambio tendría que expresar entonces las posiciones forzosamente contra-revolucionarias.

Pero también resulta comprensible que los dirigentes de esos cambios se sintieran renuentes a desligarse de una corriente artística que se había caracterizado históricamente como la más consecuente aliada de los revolucionarios.

Se imponía, pues, un compromiso, un acuerdo, una adaptación histórica. La solución adoptada fue la de mantener la tesis

del realismo como estética oficial pero con el aditamento de “*socialista*”. En el fondo, esto significaba que el realismo oficial rechazaba el aspecto combativo y oposicionista del realismo tradicional, sustituyéndolo por la misión de glorificar las luchas y las victorias de la nueva sociedad en la construcción del socialismo.

Difícilmente puede discutirse la legitimidad de esa posición. Una sociedad revolucionaria igual que una sociedad conservadora, tiene derecho a defender y aún profundizar sus realizaciones y sus objetivos, poniendo el arte a su servicio. A la Teoría del Arte no le compete dilucidar esta problemática. Pero sí le compete definir con toda precisión y exactitud las líneas que configuran la *teoría realista del arte*.

10. En sus “*Escritos sobre Literatura y Arte*”, Berthold Brecht, el conocido dramaturgo, escribe acerca de este tema lo siguiente:

*“El concepto de realismo socialista no debería extraerse simplemente de obras artísticas o modos de representación ya existentes. El criterio no debería consistir en precisar si una obra o una representación se parece a obras y representaciones que figuran dentro del realismo socialista, sino en averiguar si dicha obra es socialista y es realista. . .”*⁵²

En torno a esas ideas habría que hacer, para los fines de estas lecciones de Teoría del Arte, las siguientes consideraciones:

A. A la Teoría del Arte solo le compete extraer sus conceptos “*de obras artísticas o modos de representación ya existentes*”. Su tarea es reunir y ordenar el material creado por la humanidad y determinar objetivamente aquellos rasgos comunes que incluyen tales o cuales obras en las líneas universales del arte.

B. A la Teoría del Arte no le compete determinar si una obra es socialista, burguesa o feudal, sino si esa obra responde a los li-

neamientos del realismo o de cualquiera otra de las teorías del arte que se observan en los marcos de esas líneas universales.

En tal virtud, aquella obra de arte que, cualesquiera que sean los objetivos que la inspiran, se opone al cambio y contribuye al mantenimiento del régimen establecido, ya sea un régimen obsoleto, opuesto a la marcha del progreso, o un régimen enfrascado en la emancipación de los oprimidos y en la gestación de una nueva sociedad, no es una obra de arte realista. Lo mismo da que se califique de "*socialista*" como de religiosa. No es el calificativo lo que determina el carácter del trabajo artístico, en cuya virtud se ha de incluir en una teoría del arte determinada, sino sus rasgos objetivos.

Desde luego, tampoco podrá incluirse dentro de la teoría realista del arte una obra reaccionaria que, en el seno de una situación revolucionaria, se proyecta al cambio, pues tal perspectiva no se compadece con el cambio sino con el retroceso a la situación anterior. La obra reaccionaria no es realista porque no propugna el cambio sino la eliminación del cambio.

Frente a esta situación cabrían, pues, dos alternativas:

UNA sería la de incluir aquella obra de arte, o movimiento de conjunto, que se propone objetivos extraartísticos, como el socialismo o el capitalismo, en los marcos de la teoría *instrumental*. Y, por cierto, ninguna teoría ha servido intereses de este tipo con mayor constancia histórica que esta, ni posee una ilustración más abundante. Así, pues, las obras de arte producidas bajo la rúbrica del *realismo socialista* que, por su propia definición, objetivan su interés en la lucha por la consolidación del socialismo y su desarrollo, y que glorifican sus realizaciones y sus conquistas, pueden válidamente ser consideradas dentro de la teoría *instrumental* del arte.

LA OTRA sería la de incluirla en la teoría *naturalista* del arte, si solo se manifiestan en el sentido de la glorificación del régimen establecido en términos de belleza, destacando los encantos de la nueva sociedad y sus aspectos idílicos, con un instinto de perpetuidad y una decidida vocación a presentarla como un modelo eterno e inmutable.

El criterio para decidirse por una cualquiera de estas dos alternativas, se encuentra objetivamente en las obras de arte “*ya existentes*”. En presencia del trabajo artístico concreto, y no “*a priori*”, se determinará si pertenece a tal o cual teoría del arte. Por eso la Teoría del Arte se presenta a sí misma con una pretensión de cientificidad, basándose en esa disposición de objetividad.

11. Debe rechazarse toda opinión que tienda a ver con esas consideraciones cualquier criterio de valor que no corresponda a los fundamentos de la Teoría del Arte. El hecho de que una obra se auto-califique de “*realista*” y, para los fines de la Teoría del Arte, deba ser calificada de “*instrumental*”, no debe entenderse en términos peyorativos. Lo que ha de determinar su inclusión en tal o cual teoría del arte es el interés que la motiva, de acuerdo con los rasgos que presenta. Si problematiza la sociedad es *realista*. Si no la problematiza, sino que por el contrario la glorifica, no lo es. Pero si, absteniéndose de esa problematización, se proyecta hacia la realización que esa sociedad se propone fuera de los intereses estéticos, es *instrumental*. Esto no puede significar que por ser instrumental y no realista se esté rebajando su rango o se esté juzgando y condenando su validez.

12. La circunstancia de que, por su definición tanto como por su esencia misma, el “*realismo socialista*”, despoja al realismo histórico de sus connotaciones combativas, ha impedido su adopción universal como un modelo a seguir en aquellas sociedades, países o movimientos artísticos en plan de lucha, en un mundo y en una época particularmente apropiados para un arte realista. Co-

mo respuesta a esa circunstancia se ha producido un verdadero abanico de tendencias más o menos apropiadamente incluídas dentro de la común denominación de “*realismo crítico*” o “*realismo social*”. En ambos casos se hace notorio su carácter pleonástico porque todo realismo es característicamente “*crítico*” y esta crítica es esencialmente “*social*”. Su fundamento parece estar dirigido a diferenciarse del realismo “*socialista*”, aún a costa de caer en el pleonismo.

Puede apreciarse la proliferación de tendencias que en la actualidad aspiran a ser encasilladas dentro de la teoría realista del arte, en el siguiente extracto de una obra de Marchan Fiz:

“Las diversas tendencias realistas críticas han polarizado desde 1964 en exposiciones como Mitología Cuotidiana (1964), Figuración Narrativa (1965—1966), El Mundo en Cuestión (1967) en París. Tal vez la más completa fue la de Arte y Política (1970) en Alemania. Exposiciones similares han tenido lugar en EE’UU. de 1967 a 1970: Guerrilla Art (Action Group), Moratorium, Violencia en el Reciente Arte Americano, etcétera. Además, se han suscitado discusiones sobre arte y política, el artista negro, etc. Los términos de moda de la nueva década realista son “re-levant” todo lo que es importante desde el punto de vista político. El “right on” —slogan de la nueva izquierda y de manifestaciones anti—guerra— se ha convertido en el lema de un arte que significa realmente algo para todos. . .”⁵³.

Este autor opina que “*las intenciones del actual panorama “realista”*” parecen inspirarse, y tomar sus rasgos característicos de las siguientes directrices del dramaturgo socialista Berthold Bretch, cuya influencia en estos sectores es notoria:

“Convertir el realismo en una cuestión de forma, ligarle con una, sólo con una forma —y además antigua— significa esterilizarle. . . Todo lo formal que nos impida llegar a la raíz de la causalidad

social debe rechazarse; todo lo formal que nos ayude a llegar a la raíz de la causalidad social debe aceptarse. . ."^{53a}.

Bretch habla, naturalmente, desde una plataforma socialista y dentro de las circunstancias de un país socialista (Alemania Oriental) pero sus planteamientos restituyen el realismo en su marco histórico y desde luego encuentra resonancia fuera del área socialista instalada en el poder.

13. El propio Marchan Fiz trata en su obra de otro aspecto de la cuestión:

"Tras criticar durante décadas —dice— al realismo socialista en función de sus lenguajes regresivos y sus temáticas, la ironía de la historia nos ha reservado la sorpresa de un "realismo capitalista" made in America que retorna a los códigos naturalistas decimonónicos. Y, lo que puede ser paradójico para algunos, en el nuevo realismo crítico y social —heredero al parecer, del realismo socialista— las formas renuncian al naturalismo y aprovechan las aportaciones lingüísticas desarrolladas por el "pop (Art)". . ."^{53b}.

Aquí estamos de nuevo ante la alternativa anteriormente discutida. Si este arte se proyecta a la propagación del "*american way of life*" no puede incluirse dentro de la teoría realista del arte, puesto que no se proyecta el cambio histórico (toda vez que debemos entender por tal "*american way of life*" la versión norteamericana del sistema capitalista establecido), sino dentro de la teoría *instrumental* del arte. Si esta actividad propagandística se limita, por otra parte, a glorificar la excelencia del sistema, como en su tiempo hizo Watteau con los encantos de la aristocracia, entonces este arte deberá ser incluido dentro de la teoría *naturalista* del arte.

Así considerado, aunque con sus signos completamente invertidos en el terreno social y político, el "*realismo socialista*"

y el “*realismo capitalista*”, sin que necesariamente el uno sea heredero del otro, se insertan exactamente en la misma teoría del arte. La paradoja existe, ciertamente, pero solo contemplada en el plano político.

A propósito, refiriéndose a la novelística contemporánea J. Bloch—Michel, dice ocasionalmente en una obra suya:

*“... este acuerdo perfecto, esta identificación con el mundo representado, es un acontecimiento que raras veces aparece en el arte. Había sido, hasta ahora, la característica de los períodos clásicos. El clasicismo es, esencialmente, la representación por el artista de una sociedad con la que está de acuerdo. Nada existe, en los clásicos griegos o en el teatro clásico francés, que pueda aparecer como una acusación contra la sociedad en que la obra ha nacido. Los griegos la emprenden contra el destino. Nuestros clásicos, contra el hombre mismo y contra sus debilidades. Ni unos ni otros acusan a las estructuras sociales en las que viven y hacen vivir a sus personajes. Pero, fuera de tales períodos, los artistas se han tomado a su cargo, frecuentemente, la expresión del desacuerdo entre el hombre y la sociedad. Esto es lo que aconteció en Francia desde el final de la época clásica y lo que continúa aconteciendo en todas las literaturas, con excepción de la literatura oficial de la Rusia Soviética y de la nueva novela francesa. Sin embargo, los nuevos novelistas franceses se encuentran en una extraña solución: son cómplices de un mundo con el que están en desacuerdo. . . ”*⁵⁴

Esto significa que la “*nueva novela francesa*”, como toda obra que se inscribe en los marcos del “*realismo capitalista*”, pertenece a la teoría naturalista del arte y tal vez al arte instrumental, si aboga en favor del sistema de manera explícita con una proximidad muy estrecha respecto del “*realismo socialista*” que, desde luego, debe resultarle sumamente desagradable.

Quedaría por ver en qué medida la “nueva novela francesa” pertenece más propiamente a otra gran teoría del arte, la teoría “*formalista*”, a la cual consagramos las páginas que siguen.

TEORIA FORMALISTA DEL ARTE

A

1. El Siglo XX despertó sacudido por el severo estupor de las artes, la más altiva creación de la especie humana, humilladas de improviso por un feo aparato mecánico, un simple cajón oscuro de ingrata presencia al que debían entregar, no sin disputa, el dominio absoluto de la representación de la realidad y, particularmente, la del hombre.

Mediante un simple giro del obturador que hacía funcionar el aparato, la hazaña de perpetuar la fisonomía humana, que había hecho de la pintura la reina de las artes —y de paso el arte de las reinas— convirtiendo a pintores como Leonardo, Rembrandt y Velazquez en verdaderos semidioses, iba a parar ahora a manos de la ama de casa y, en cuestión de segundos, sin escalar andamios ni poseer la más mínima noción de las leyes de la perspectiva, dotaba el rostro de sus hijos de perennidad y exactitud.

De primer momento fue, pues, una tragedia de la pintura. Ella debía ser la primera implicada en esta revolución y la primera que, en forma casi desesperada, se vio obligada a responder al desafío. En 40 años pasó precipitadamente del *impresionismo* a las excéntricas aventuras del *arte abstracto*, con la misma

rapidez con la que el arte fotográfico iba de la imagen estática a la cinematografía. La famosa *“cámara de cajón”* se perfeccionó en 1880. En 1920 la cinematografía se había impuesto en el mundo. Mary Pickford y Charles Chaplin eran más conocidos y amados que Miguel Angel y Rafael. La pintura, que nunca pudo reproducir el movimiento de las cosas, a pesar de los esfuerzos de Duchamp con su *“Desnudo descendiendo una Escalera”* o de Balla con su *“Niña corriendo en el Balcón”* o de Boccione con sus *“Formas Unicas de Continuidad en el Espacio”*, tuvo que aceptar esta nueva humillación. Y por fin iba a ser humillada también por el color, su propio reino, y aún por la maravilla de la voz. Ya el retrato no tenía que parecer *“que hablaba”* porque hablaba de verdad, haciéndose acompañar de las gesticulaciones auténticas y los desplazamientos genuinos de las figuras, sobre un mural que no permanecía adherido al muro sino que se trasladaba de un local a otro, de una ciudad a otra, sobrevolando los océanos, envuelto en un carretel. Los violines que, para evitar el aburrimiento de la Mona Lisa mientras le posaba a Leonardo y cuyos trémolos no se escucharon nunca en su retrato, podían escucharse ahora en la modulación exacta de la sonrisa de la protagonista del “film”. Y pudo verse detrás de ella el cielo azul pasar al malva y del malva al rosa antes de hundirse en las sombras de la noche disolviéndose en la pantalla. . .

Para la pintura la única salida posible era la renuncia al objeto natural que le había sido usurpado por la cinematografía. Pero solo a condición de que se diera a sí misma otra razón de ser.

De ahí unas búsquedas delirantes, alternadas con las controversias y las provocaciones, que se libraban solo en el terreno de las formas pero en las cuales estaba siempre comprometida la existencia misma del objeto natural. Puesto que el cine estaba inexorablemente atado a las formas de este objeto y se caracterizaba precisamente por la exactitud de la versión que daba de él, fue ahí donde la pintura pudo creer que había descubierto un territorio libre

donde plantar su pabellón. Bastaría con dar el grito de independencia respecto del objeto natural. Y, una vez que lo dio, la botella no tenía ya que ser cilíndrica y quizá ni siquiera tendría que ser botella. Este grito decididamente no podía ser emulado por la cinematografía. La pintura se sintió salvada. El acontecimiento recibió altivamente el nombre de “*cuismo*”.

2. El *cuismo* no debía durar más de lo que dura un grito pero desencadenó un proceso que llegaría hasta las últimas consecuencias. Su gran hazaña consistía en haber dado nacimiento a un *interés nuevo* en la producción artística bajo cuyo impulso el Siglo XX quedó sumergido en una verdadera avalancha de producciones artísticas que lo marcaron con su sello: el de la arrogancia de las forma a expensas de la quiddidad del objeto natural.

Por ser ese su rasgo más elocuente, denominamos a ésta la *teoría formalista de arte*.

3. Esta teoría arranca del supuesto de que las formas a través de las cuales el mundo real se ofrece a nuestros sentidos, están suficientemente cargadas de sensaciones placenteras como para prestarse a la contemplación total, sin que sea necesario hacer referencia al objeto natural que es portador de ellas. Este objeto, obviamente, posee otros atributos pero, según opinan los portavoces de esta tendencia, perturban el goce “estético”, lo desvían, lo contaminan con las impurezas de la cotidianidad. Osborne, precisamente uno de ellos —“entre los cuales me encuentro incluido yo mismo”, declara— lo explica así:

“El tipo de interés en la obra de arte que ahora tenemos en discusión, nos introduce en una teoría formalista del arte que por definición apela a las propiedades formales de las cosas en lugar de su significación práctica o científica, lo cual las hace más apropiadas para su aprehensión estética. Además, la atención tiende a

dirigirse a estas propiedades “emergentes” de las cosas —llamadas a veces propiedades “de campo” o Gestalt— que pertenecen a un material perceptual estrechamente entretelado y rico, pero no a los componentes menores en que ellas se presentan. Estas cualidades son particularmente interesantes para la contemplación estética, no discursiva. . .”.

Resulta que son precisamente “los componentes menores” los que determinan que una botella, este objeto común con el cual están tan estrechamente asociadas nuestras vidas, y a veces las de muchos pintores, sea lo que es. Pero Osborne, apelando nada menos que al concurso de la ciencia, los margina y desdeña en favor de las propiedades “*emergentes*”, como si todas no lo fueran y que se suponen “*interesantes para la contemplación estética*”.

3. Aunque solo en el arte de nuestra época podemos encontrar un volumen impresionante de obras en las cuales no se identifica objeto alguno, sino sólo formas despojadas de todo contenido inmediato, Osborne afirma que el interés formalista se encuentra en todo el trabajo de la humanidad, en la misma antigüedad clásica tanto como en el Medievo y en el Renacimiento sin mencionar el barroco o el rococó. Y añade que la misma separación establecida en el Siglo XVIII entre “*bellas artes*” y “*artes útiles*”, se basa en un criterio formalista.

En efecto, no se necesita estrangular mucho los conceptos para descubrir una acentuada tendencia formalista en el propio naturalismo de los griegos. El culto a la belleza, aunque haya sido hecho en nombre de un objeto natural no necesariamente bello, es ya formalismo. Y aún la misma búsqueda de la *perfección*, haciéndola brotar de unos cánones y módulos racionales que no proceden del objeto natural sino de las matemáticas, implican una tendencia formalista que iba a perdurar, cabalgando sobre el prestigio del arte griego, a través de centenares de generaciones de artistas fascinados.

4. Esto significa que las raíces de la teoría formalista se hunden muy profundamente en la tierra, alcanzando esa profundidad donde por primera vez se encuentra a las clases sociales en conflicto. Sin embargo, algunos acontecimientos episódicos pueden hacer brotar una tendencia que viene acumulándose lentamente a través de los siglos. Por eso no resulta extraño que la aparición y subsecuente desarrollo de la cámara fotográfica, produjera primeramente la conciencia y después la profundización de esta tendencia en el plano histórico.

5. El formalismo, como cualquier otra teoría del arte, se funda en un interés que aparece de manera constante en un determinado conjunto de obras de arte. Este interés, también en ésta como en las otras, se manifiesta a través de un proceso que, en el presente caso, se desarrolló en dirección de la eliminación cada vez más acentuada del objeto natural en la representación artística.

En el caso concreto de las artes plásticas, este proceso se hace notorio ante nuestros propios ojos. Pero, aunque no ocurre así en otras modas artísticas, la influencia natural de unas artes en otras, convirtió el impacto fotográfico en un fenómeno universal. Por ejemplo, en cierta tendencia de la novelística, la desaparición, o mejor dicho la eliminación voluntaria del predominio objetivo no se produce, como en la pintura, en el objeto natural propiamente dicho, debido a que como hubiera dicho Aristóteles, el objeto de la novela no es el objeto tal como es representado por la pintura, sino *“las acciones de los hombres”*. La novela contemporánea se caracteriza, paradójicamente, por el énfasis delirante en la descripción del objeto natural y la volatilización de estas acciones humanas. Erich Kahler explica este fenómeno de la siguiente manera:

“Encontramos una contraparte notablemente parecida (a un caso anteriormente mencionado) en el nouveau roman francés, falsamen-

te caracterizado como “neorrealismo”. En las novelas de Robbe-Grillet, el hombre aparece como un ser hueco en medio de su alrededor predominante; se presenta con una existencia vacía, fantasmagórica, en situaciones en las que no se le ve por ninguna parte, o queda reflejado de manera puramente funcional en objetos de presencia surrealista o en respuestas de comportamiento. En la novela JALOUSIE, el marido se reduce a una vigilante mirada constantemente presente, que en realidad debería de derivar de una emoción fuerte, pero que por principio debe mantenerse como algo enteramente impersonal. Los ambientes, los incidentes, los movimientos son representados hasta en los detalles más intrascendentes, que ninguna mirada podría captar, ni siquiera una mirada clínicamente desinteresada, por no hablar ya de una mirada apasionadamente implicada. La historia, que se desenvuelve en un paraje tropical, consiste en un monólogo sostenido a lo largo del libro por el marido no identificado que sospecha que su mujer mantiene una relación clandestina con un huésped que día a día va a cenar a su casa. La casa, el paisaje, las plantaciones con sus peones, la servidumbre, las costumbres en las comidas y conversaciones insignificantes entre la pareja de quien se sospecha, el repetido crujido de ciempiés aplastados —todo ello lo describe minuciosamente, a veces casi estadísticamente, el vigilante par de ojos. . .”⁵⁶.

El mismo Robbe-Grillet en su obra *Pour un Nouveau Roman*, lo explica así:

“En lugar del universo del “significado”. . . debemos tratar. . . de construir un mundo a la vez más sólido y más inmediato. Déjese que los objetos y gestos se establezcan ante todo por su presencia, y déjese que esta presencia siga prevaleciendo por encima de cualquier teoría explicativa que intente encerrarlos en un sistema de referencias, sea emocional, sociológico, freudiano o metafísico. En ese universo futuro de la novela, los gestos y los objetos estarán allí antes de ser cualquier otra cosa. . .”⁵⁷.

Además de Robbe-Grillet, Kahler menciona a un antiguo dadaísta, que se expresa de la siguiente manera:

“Tal parece que la gente de hoy necesita el objeto material palpable de inmediato para aferrarse a él y confirmar así su presencia en el mundo; como si el ser humano pudiese asegurarse de su sustancia sólo mediante su contacto con sus cinco sentidos, puesto que dentro de él todo está resquebrajado y es incierto. Un vacío intenso parece presionarlo hacia fuera, una necesidad de convencerlo de su existencia a través del objeto, porque el sujeto, o sea el hombre mismo, se ha perdido. . . Nuestra generación se ha vuelto tan ansiosa de presencia que aún la tapa de un excusado nos es sagrada; no estamos satisfechos con verla pintada sino que queremos tenerla de cuerpo entero. . .”⁵⁸.

6. Estas ilustraciones nos ayudan a comprender que lo que se encuentra en juego no es, en el fondo, el problema de las formas, o la contradicción entre forma y contenido, sino el hombre mismo. Y yendo más al fondo del problema, tampoco es el hombre metafísico, el hombre aislado, el marido-celoso de Robbe-Grillet, sino el hombre situado en el centro de una crisis ecuménica de la cual el arte es un documento dramático. Se trata de una coyuntura histórica en la cual lo que se problematiza no es la forma humana del hombre sino el contenido de sus relaciones sociales, la inmutabilidad de esas relaciones y la responsabilidad de cada cual respecto al destino histórico de esas relaciones. Y es claro que todo esto solamente se patentiza en términos de acción humana, de respuesta histórica. De manera que la sobrestimación del objeto natural en la novelística, significa una evasión puesto que su propia esencia está comprometida con las acciones del hombre, mientras que en la pintura, donde las implicaciones humanas, sociales, políticas, se representan por medio del objeto natural, tangible, palpable, la evasión se manifiesta como eliminación del objeto natural. En ambos casos, la verdadera naturaleza de la evasión está referida al compromiso de la condición humana con su condición histórica.

7. Este problema, que anida en el mismo núcleo de la creación artística, se observa claramente en el proceso de desarrollo del formalismo, en cuanto teoría del arte, en el período que se extiende “*grosso modo*” desde 1907, año en que Picasso pintó “*Las Señoritas de Avignon*” marcando así el punto de arranque del “*cubismo*”, hasta el día de hoy, aproximadamente tres cuartos de siglo, un período suficiente como para permitir una visión de conjunto. Hay que ver que los problemas de este siglo son herencia del anterior. Durante el Siglo XIX el arte evolucionó en el marco de cuatro revoluciones frustradas, las de 1789, 1830, 1848 y 1871. Este siglo no iba a ser más afortunado. Antes de consumir el último cuarto, ha conocido ya cinco grandes tragedias humanas: dos grandes guerras mundiales, la I y la II, y tres pequeñas, la española, la coreana y la vietnamita.. .

Los artistas no se han contentado siempre con dar constancia de la tragedia en sus obras sino que inclusive la han hecho constar en sus palabras. Klee, por ejemplo, uno de los pintores más representativos del movimiento abstracto, consignaba en su diario en 1915:

*“Cuanto más horrible se hace este mundo, más abstracto se hace el arte: un mundo de paz produce un arte realista. . .”*⁵⁹.

Quiere esto decir que un arte así movido por el interés de evadirse de una realidad hostil, no cabe en ninguna de las tres teorías del arte anteriormente descritas. No cabe en la teoría *instrumental*, por cuanto rehusa servirse del arte como instrumento para modificar el mundo; tampoco en la *naturalista*, por cuanto rehusa a dar una visión de ese mundo en términos de belleza y de perpetuidad; y menos aún en la *realista*, por cuanto adopta la abstracción como rechazo del realismo. Por esa razón, solamente la teoría formalista del arte puede acoger en su regazo el grueso de la producción artística de nuestro siglo.

Pero encontramos una manifestación verdaderamente desgarradora de esa respuesta a las presiones de la época en la vida del pintor Oscar Kokoschka, quien encargó la confección de una muñeca de trapo a tamaño natural —de la cual hizo un gran cuadro y numerosos bosquejos— a fin de retirarse a vivir con ella en la soledad de los bosques al terminar la Guerra en 1918, a manera de un rompimiento con la sociedad de los hombres. En una carta dirigida a la persona encargada de ese trabajo le explicaba su propósito de

“Ir a los montes, donde quiero esconderme, olvidar la repelente realidad y trabajar. Y como no puedo soportar a ninguna persona viva y, al mismo tiempo, me entrego a la desesperación cuando estoy solo, le ruego de nuevo que utilice toda su imaginación y toda su sensibilidad para la fantasmal compañera que me está preparando e infunda en ella tanta vida que al final, cuando haya terminado el cuerpo, no haya lugar que no irradie sentir, con el que no se haya esforzado usted, apelando a los recursos más complejos, para domar el material muerto; entonces todos los delicados e íntimos dones naturales desplegados en el cuerpo femenino me serán recordados en alguna hora de desesperación por algún jeroglífico o signo simbólico con que usted habrá dotado secretamente a ese envoltorio de trapos. . .”⁶⁰.

Cualquiera se inclina a aceptar lo que ha dicho otro pintor de nuestra época en un documento programático que parece un comentario a esta carta:

“Sólo los hombres enfermos pueden ser artistas. Sus sufrimientos los empujan a realizaciones que llenan al mundo de sentido. El hombre sensitivo o el artista sólo pueden ser enfermos en nuestra vida civilizada, tan llena de mentiras. Pensar en el arte como profesión ¡qué espantoso! La pintura es el hombre enfrascado a su caída. . .”.

8. Resulta pues evidente que, en su conjunto, el arte abstracto se nos presenta como un dramático y desgarrador testimonio del siglo que nos tocó vivir. Si resulta negativo —y por eso no es realista sino formalista— no es por eso menos auténtico. Confirma y reafirma con signo inverso el nexo indiscutible del arte con la realidad.

“Cuando el arte parece estar vacío de significado, como sin duda parece estarlo cierta pintura abstracta de nuestros días — ha dicho Lewis Mumford en unas conferencias de 1968— lo que la pintura dice, más aún, lo que el artista grita con toda su voz, es que la vida ha quedado vacía de todo contenido racional o de toda coherencia. Y en tiempos como los actuales, eso dista mucho de ser una afirmación sin sentido. . .”.

Cierto, está cargada de sentido. Solo falta por ver si estas palabras son aplicables a toda la vida o nada más a una parte de ella. Mumford mismo alude a *“cierta pintura abstracta de nuestros días”*. No a toda la pintura abstracta y mucho menos a todo el arte. Para poder delinear más apropiadamente una opinión propia, debemos hacer un esquema del desarrollo del arte formalista de nuestra época, como se propone a continuación.

B

El arte de nuestra época se nos presenta, contemplándolo en su proceso de desarrollo, como un gigantesco *cinete*. Al levantarse el telón vemos al personaje principal, el *ARTE* mismo, tratando de hacer desaparecer al *OBJETO NATURAL*, al que envuelve sádicamente en el torbellino de sus propias formas. El argumento del drama consiste en la desaparición paulatina de este desgraciado personaje, torturado por sus propias formas, convertido primeramente en figura geométrica, más tarde sólo en trazos informes y manchas de color y, por fin, ya completamente desfigurado, en una sola mancha de color uniforme que cubre, "*al over field*", todo el escenario.

Sorpresivamente, cuando desciende el telón, no es el *OBJETO NATURAL* sino el personaje principal, el *ARTE* mismo, el que ha desaparecido. EL *OBJETO NATURAL* está allí presente y tangible en todas partes, iluminado por las luces de la batería. Sus formas torturadoras se han convertido o no han dejado de ser nunca objeto natural. Y lo mismo el telón que desciende sobre la escena y el proscenio que sobresale. Pero en cambio, el *ARTE* no aparece

por ningún lado. Sólo se escucha el eco lejano de una voz que es aparentemente la suya, proclamando a voz en cuello su propio fin: “*L’Art est Merde*” confundido con el tableteo de las ametralladoras de 1916. . .

El desenlace no puede ser más trágico. No sabemos si se trata de una comedia, aunque con frecuencia nos convence de que su único propósito ha sido el de movernos a risa. Pero en sus grandes momentos ha sido tan profundo, ha sugerido y hasta presentado de manera tan palpable una realidad tan amarga, a veces tan virulenta y sangrante, que nos infunde la convicción de que se trata de la más universal de las tragedias. Y que, por tanto, no se trata solamente de condenar o de aplaudir. Sino, sobre todo, de reflexionar. . .

Si continuáramos esta alegoría tendríamos que decir que el tiempo de la pieza transcurre en los 75 años ya recorridos del Siglo XX, y que se desdobra en dos grandes actos: la Guerra Mundial I y la Guerra Mundial II. Y varios cuadros. . . Autor desconocido pero probable: la lucha histórica de la humanidad. Actores invisibles pero supuestos: la gente sencilla de todos los países del mundo. Actores profesionales, Pintores, Escultores, Poetas y Músicos. Co—Productor: La Gran Burguesía Moderna. Duración: sólo la que permite un apretado esquema.

Pero volvamos a la realidad.

1. *El primer período* claramente definido en la producción artística de la época moderna, es el de la pre—guerra, de 1907 a 1914. Dos grandes corrientes inaugurales dominan el período:

En Francia, el “*cubismo*”.

Sus jefes principales son Picasso y Braque, a quienes se suman posteriormente, Leger, Gris y otros. Picasso ha descubierto las

esculturas primitivas africanas en 1906, cuando se encuentra pintando “Las Señoritas de Avignon”. El cuadro, de 1907, presenta simultáneamente dos estilos distintos: antes y después de la experiencia. El último introduce la geometrización de las figuras que, por el predominio que se le acordará a los cubos, se denominará “*cubismo*”. Algunos opinan que el creador verdadero es Braque, por la constancia de ese estilo en toda su obra pero, por lo demás, ya antes había sido anunciado, y teorizado, por Cezanne.

En todo caso, con esta geometrización de las formas, el objeto natural sufre su primer ataque a fondo. No es todavía su desaparición total. En el retrato que Picasso le hace al “*marchand*” Ambroise Vrollard, se descubre el parecido del modelo tras un denso entrecruzamiento de formas geométricas. Gertrude Stein no fue tan afortunada...

En el fondo, el cubismo fue un convencionalismo muy rígido que no daba acceso a la literatura ni a la música y pronto se extenuó.

En Alemania, el “*expresionismo*”.

Dos años atrás de aparecer “*Las Señoritas de Avignon*”⁶³, en 1905, aparece una agrupación, “*El Puente*” (Die Brücke), que enfila sus cañones contra el impresionismo. Pasa de la mirada a la visión, de la impresión a la expresión, y recibe el nombre de *expresionismo*. Este movimiento, que iba a tener un destino más espectacular que el cubismo, no empieza a ser denominado así hasta 1911 y, en los momentos en que se manifiesta ya, una profunda contradicción entre sus miembros. Kirchner y Nölde, de un lado, propugnan una “*poética del grito*”. Este grito podrá ser o no ser social y políticamente correcto pero es de todos modos político y social. A la larga dará mucho que hacer. Con este mismo sentido se encuentra en dos cuadros famosos que no pertenecen precisamente a este movimiento: “*El Grito*” de Edvard Munch de 1895 y

“Hombre Gritando” (Screaming Man) de Francis Bacon de 1952, ambos figurativos y proyectados a la realidad social.

Kandinski y Kokoshka, por su lado, hacen resistencia a esa orientación con una *“poética de la visión”*. Esta no es la visión de los sueños sino la de un arte de lo porvenir en el cual el objeto natural no tendrá cabida. Al fin los dos *K* montan tienda aparte y fundan un grupo, y un Almanaque con el nombre de *“El Caballero Azul”* (Der Blaue Reiter) que tendrá larga descendencia.

Con el estallido de la guerra en 1914 estos grupos se disolvieron sin que se disiparan sus respectivas *“poéticas”*, pero el volumen de la producción artística había sido tan respetable que hizo posible una exposición de arte europeo moderno en 1913, en la famosa *Armory Show* de Nueva York en la que se exhibieron 1,300 cuadros y se trasladó más tarde a Chicago y a Boston. Fue al mismo tiempo un diagnóstico y un pronóstico.

2. *El segundo período* lo constituye la guerra misma, de 1914 a 1918.

Aunque en Alemania, y en plena guerra, las dos tendencias van a seguir activas y consecuentes con sus credos, a través de dos revistas, *“La Tormenta”* (Sturm) y *“La Acción”* (Die Aktion), el momento más importante lo constituye una agrupación que en 1916 se reúne en una taberna de Zurich, en Suiza, llamada *“Cabaret Voltaire”*. Sus componentes son artistas que han escapado del fragor de la guerra y enarbolan allí una bandera nihilista contra todo lo que suena a cultura burguesa, pues acusan a la burguesía de la catástrofe de 1914. El grupo elige por nombre una palabra insignificante, DADA, encontrada al azar en un diccionario. En el fondo de este movimiento, según nos cuenta H. Read, *“había agitación social, fiebre bélica, la guerra misma y luego la revolución rusa. Anarquistas más que socialistas, protofascistas en algunos casos, los dadaístas adoptaron el lema de Bakunin: “¡La*

destrucción también es creación!" *Estaban empeñados en escandalizar a la burguesía (a la que consideraban responsable de la guerra) y dispuestos a utilizar cualquier medio al alcance de una imaginación macabra: hacer cuadros con basuras o exaltar objetos escandalosos como botelleros u orinales a la dignidad de objetos de arte. Duchamp puso bigotes a la Mona Lisa. . .*"⁶⁴.

A ellos, y principalmente a uno de sus animadores más talentosos, Tristán Tzara, se debe la consigna "*L'Art est Merde*" que, en lugar de desaparecer con el grupo, va a seguir palpitando, de una manera o de la otra, en todo el recorrido del movimiento abstracto hasta el mismo final.

3. *El tercer período* es el de la pos—Guerra I, después de 1918, que irá convirtiéndose en la pre—Guerra II hasta el estallido de 1939. Aunque en este período se produce una gran proliferación de tendencias y de estilos, es posible esquematizar su trayectoria en los siguientes términos:

En París, el "*surrealismo*" (o superrealismo).

Este movimiento surge como una simbiosis del "*dadaísmo*" de Zurich y las doctrinas del psicólogo Freud. Aunque su origen es literario —invención de la escritura automática en la que se enrolan los poetas Breton, Aragon, Eluard, Peret y otros, incluyendo al antillano Aimé Cesaire, pronto atrae a los artistas plásticos, Dalí, Masson, Chagall y el fotógrafo americano Man Ray entre otros. En realidad el surrealismo se convirtió en un movimiento internacional.

La enorme amplitud de este movimiento no podía impedir que pronto se reflejaran en su regazo las presiones históricas. De entrada, el surrealismo había aparecido como una cuestión de "*creación poética*". Bretón lo definió como un "*puro automatismo psíquico, con el que se quiere expresar, verbalmente o por escrito, o de cualquier otro modo, el curso real del pensamien-*

to. . .” Pero en torno al curso real del pensamiento estaba tronando en las calles el curso real de la vida histórica y sus tronidos repercutían en aquellas reuniones dirigidas a la “*interpretación de los sueños*”. Esta contradicción se reflejó entre los miembros del movimiento. Ya no lo pudo ocultar Bretón en una conferencia que dictó en Bruselas en 1934 donde declaró lo siguiente:

*“En realidad, existen dos problemas, uno es el problema de conocimiento planteado, a comienzos del Siglo XX, por las relaciones entre lo consciente y lo inconsciente. Nosotros los surrealistas, parecíamos elegidos para este problema: fuimos los primeros en aplicar para su solución un método especial, que todavía nos parece uno de los más adecuados y susceptible de perfección; no vemos razón para renunciar a él. El otro problema que se nos presenta es el de la acción social que ha de ser adoptada, una acción que, según lo entendemos, tiene su método adecuado en el materialismo dialéctico, una acción que no podemos abandonar, en cuanto sostenemos que la liberación de la humanidad es la primera condición para la liberación del espíritu y que esta liberación de la humanidad sólo puede ser esperada de la revolución proletaria. . .”*⁶⁵.

Que esos dos problemas resultaban inconciliables se haría evidente en la práctica. Aragon, Eluard, Tristán Tzara y otros surrealistas con Bretón a la cabeza se enrolan en el Partido Comunista Francés, pero Bretón no tarda con romper con ese Partido y se pronuncia por una posición anarquista muy próxima al trotskismo. En 1938, Bretón firma un manifiesto con Trotski, en el cual demanda “*Plena licencia en el arte. Hasta un régimen socialista debe permitir un estatuto anarquista en la creación intelectual*”⁶⁶ (México 25 de julio de 1938). Al estallar la guerra al año siguiente y producirse la caída de Francia, Bretón se refugia en Estados Unidos. Con él emigra un grupo de surrealistas y permanecieron allí hasta el final. El otro grupo permaneció en Francia y se enroló en la Resistencia francesa. Esta actitud de Bretón, que en gran medida.

era contemplado como el jefe del surrealismo, llevó a ambos, a él y a su movimiento, al desprestigio. La juventud dirigió sus ojos al filósofo Sartre y abrazó la causa del “*existencialismo*”, relegando el surrealismo, al menos como movimiento organizado, al plano histórico.

En Alemania, entre tanto, se restablece con gran vigor, la contradicción interna del expresionismo. Kandinski ha adoptado una línea completamente definida en dirección del aniquilamiento absoluto del objeto natural. Ha escrito una obra “*De lo Espiritual en el arte*”⁶⁷ que, con la obra de W. Worringer, “*Abstracción y Naturaleza*”, se convierte en el aparato teórico del movimiento abstracto.

Frente a esta posición se aglutina otro gupo que reivindica de manera abierta la presencia del objeto y que adopta el nombre revelador de “*La Nueva Objetividad*” (Neue Sachlichkeit). Las proyecciones sociales y políticas del grupo se harán patentes hasta la irrupción del nazismo hitleriano. En ese grupo figuran los nombres de algunos artistas que llegarán a ser famosos en todo el mundo. El dramaturgo Berthold Brecht es uno de ellos. Otros son los genios del muralismo mexicano, Orozco, Diego Rivera y Siqueiros, a quienes seguirían después el italiano Guttuso y el ecuatoriano Guayasamín. Este grupo que se sirve muy libremente de las formas dentro de la “*poética del grito*”, se mantiene fiel a la tendencia figurativa y a su proyección política y social.

El dadaísmo había tenido en la Alemania de la pos-Guerra una herencia feroz en el llamado “*grupo rojo*” (Rote Gruppe) encabezado por George Grosz y John Heartfield. Durante las acciones de 1918–1919 los dadaístas se tiraron a las calles. “*Dada es el bolchevismo alemán. La burguesía debe ser despojada de la oportunidad de comprar obras de arte para justificarse. . .*”⁶⁸ decían. En el catálogo de una exposición con Heartfield, Grosz declaraba:

*“Desde hace varias décadas el dadaísmo ha sido el único movimiento de importancia en Alemania. Nadie sonría. Comparado con este movimiento todos los “ismos” en arte se han convertido en pequeños problemas de estudio del pasado. El dadaísmo no fue un movimiento “organizado” sino un producto organico que se desarrolló como una reacción contra las tendencias nefelibatas (cloud wanderers: de los que andan por las nubes; en alemán Wolkenwanderertendenzen) del llamado arte consagrado cuyos seguidores piensan en cubos y en gótico mientras los generales pintan con sangre. El dadaísmo obliga a los artistas a mostrar sus colores. . .”*⁶⁹.

El clima general de este período, como no es difícil notar, resultaba poco propicio para el formalismo, cuyo penacho más deslumbrador era el movimiento abstracto. Michael Seuphor, un crítico americano que vivió intensamente este proceso, así lo manifiesta en su obra *“Abstract Painting”*:

“El período de mediados de la década del 20 no fue, como vemos, favorable a la expansión de la pintura abstracta. Sin embargo, en este hoyo negro en que se debatían los artistas, brilló un rayo de luz. Fue la exposición “Arte de Hoy” organizada en el Sindicato de Anticuarios en París. . .”

En realidad fue una exposición nostálgica en la que los nombres del pasado inmediato volvieron a repetirse. En el catálogo decían sus organizadores:

*“Cuál es el propósito de esta nueva técnica? Releva al arte del peso de una realidad que es esencialmente anti-lírica. La humanidad necesita un escape de la realidad. Estos artistas comparten la concepción pictórica de Poussin: el objetivo último de la pintura es producir deleite. . .”*⁷⁰

Y esta era una motivación muy pálida para los pintores. La

Guerra Mundial II vino en su ayuda.

4. *El cuarto período* es el de la pos—Guerra Mundial II, de 1945 a 1960.

Esta tremenda conflagración trajo como consecuencia el desplazamiento de la actividad artística de Europa hacia el Nuevo Mundo, donde encontró una tierra virgen y fecunda. Así como en la época del Descubrimiento, los gérmenes que traían en su sangre los españoles alcanzaron una virulencia extrema al entrar en la sangre virgen de los aborígenes, en América el arte abstracto estalló con un vigor incomparable. La *“Escuela de París”* se vio suplantada por la *“Escuela de Nueva York”*. El arte, pues, adopta esa doble vertiente.

En Nueva York, el *“expresionismo abstracto”*.

“Por el azar de la guerra — ha referido Everitt— Nueva York asumió el papel de París. Los norteamericanos se sintieron por primera vez en el centro del universo y no ya perteneciendo a una remota cultura. Es casi imposible exagerar las consecuencias de este hecho. En 1943, la Federación de Pintores y Escultores Modernos señaló un paralelo en el nuevo rol político internacional de los Estados Unidos y su creciente poderío en las artes: “Como nación, ahora nos vemos obligados a superar nuestra tendencia al aislamiento político. Ahora que Norteamérica está reconocida como el centro donde se encuentran el arte y los artistas, es hora de que aceptemos los valores culturales en un plano realmente global. . .” 71

La revitalización del arte abstracto que convierte a Nueva York en la capital del mundo artístico, se debe fundamentalmente a la inyección de sangre europea a raíz de la Guerra Mundial II. El flujo de artista incluye nombres como los de Leger, Chagall, Lipchitz, Moholy—Nagy, Ozenfant, Richter, Matta, Ernst, Marcel

Duchamp, Archipenko, Calder, Gabo y otros más, todos los cuales se encontraron presentes en los funerales de Mondrian en febrero de 1944. Pero hay otros nombres que entonces se encontraban allí aunque no asistieron al funeral: Berthold Bretsch, Arshile Gorki, De Kooning, Rothko, Dalí y desde luego Bretón con otros de su grupo entre los cuales figura Masson, que iba a ejercer gran influencia, según opina Read.

Pero sería simplificar las cosas reducirlas a este accidente. Es claro que debía existir una base para que la presencia europea produjera una explosión. Esta base se encontraba en la famosa exposición que se realizó en 1913 con el título de Armory Show y en la que se exhibieron mil trescientas obras, primero en Nueva York y después en Chicago y en Boston. La clave para comprender el papel de la Armory Show reside en el hecho de que allí se exhibió un cuadro de Marcel Duchamp, el "*Desnudo descendiendo una Escalera*" que produjo gran sensación y convirtió a su autor, presente en la exhibición, en el gran acontecimiento de ella. Cuando el Presidente Theodore Roosevelt —el "Rough Ryder"— lo vio, declaró que le parecía una alfombra de los indios navajos (Navajo rug). Pero lo importante es que Duchamp, a pesar de que nunca más volvió a pintar un cuadro, resultó ser uno de los inspiradores más ardientes, probablemente más que cualquier otro, de la pintura moderna americana.

Inmediatamente después de la Armory Show, los jóvenes americanos se sintieron impulsados por la onda expresionista siguiendo la tendencia de la "*poética del grito*" que tenía una representación muy vigorosa en los muralistas mexicanos, Orozco, Rivera y Siqueiros y ejercía gran influencia en los pintores americanos. También Tamayo, otro mexicano que había permanecido en el ala conservadora del expresionismo, tuvo éxito en Estados Unidos. Esta tendencia fue cortada, según unos por el pacto de no agresión nazi-soviético de 1939. Pero el hecho más decisivo fue sin duda el flujo torrencial de artistas europeos arrojados a

EE.UU. por la guerra en la que se mezclaban glóbulos dadaístas, surrealistas, expresionistas y constructivistas rusos, de los que habían emigrado a raíz de las presiones stalinistas en el arte oficial, con una gran base teórica y política para la creación de clima intelectual y artístico de gran tradición.

En el marco de esta situación, pronto fue posible descubrir una “escuela” genuinamente americana. No siempre sus más conspicuos representantes fueron nativos, por ejemplo De Kooning, Rothko y Arshile Gorki aunque eran en definitiva de formación americana, pero surgieron figuras que encarnaban la nueva corriente con todas sus características y que eran genuinamente hijos de ese país. El más destacado de todos parece ser sin disputa Jackson Pollock, el verdadero padre de la “*action painting*” o “*pintura gestual*”. Pero también, Kline, Motherwell, Newman, Tobey y el de las caligrafías chinescas, Baziot, Still y otros más.

Según el crítico Harold Greenberg, la “*cualidad pictórica*” americana, se relacionaba con “*un conocimiento más íntimo y habitual de la incomunicación*” que en su opinión era “*la situación en la que se experimenta la verdadera cualidad de la época. . .*”⁷².

En París, el “*informalismo*” (Art. Informel, abstracción lírica).

En Francia se desarrollaba, paralelamente al expresionismo abstracto en Estados Unidos, y no sin librarse de sus influencias, una tendencia que, de manera más franca se pronuncia, a juzgar por su nombre, en favor de la desaparición del objeto natural y de la misma forma y por eso se denomina “*informalismo*”, no formalista.

En Mathieu se manifiesta la subordinación de París a Nueva York. Hablaba de la “*fenomenología del mismo acto de pintar*”

como lo hacía Pollock. Pintó en Tokio un lienzo de más de 12 m. de largo en 20 minutos, porque la velocidad hacía más propicia la revelación del acto de pintar. Dubuffet revela cierta tendencia figurativa como ocurre con De Kooning cuya serie “*Mujeres*” recibió enorme publicidad en EE.UU.

En Wols, de origen alemán pero adherido al informalismo francés, los rasgos de parentesco son aún más acusados.

En realidad, el “*expresionismo abstracto*” y el “*informalismo*” son variantes de una misma tendencia. Lo que distingue a un movimiento del otro es una actitud más radical y aventurera en la “*Escuela de Nueva York*” que, favorecida por el prestigio económico y político que EE.UU. obtuvo de la guerra, tenía que imponerse inevitablemente. Las diferencias apreciables son las siguientes:

- En Europa continúa recibiendo atención la pintura de caballete mientras los americanos renuncian a ella en favor de un aumento, a veces colosal, de la escala.

- En Europa conserva todavía su prestigio el contraste del color mientras los norteamericanos se lanzan decididamente a la aventura del color uniforme (*all over field*) extendido en grandes áreas.

- En Europa sigue recibiendo atención la ilusión de profundidad, uno de los grandes anhelos históricos de la pintura, y que exploran a través del uso de ciertos materiales, esmalte, témpera y otros, como en Tapiés, Fontana y en general la llamada “*pintura matérica*”, mientras los americanos convierten en blasfemia toda ilusión pictórica.

En general, la pintura abstracta de este período representa el grado más alto de la tendencia a la disipación del objeto natural pero, en la pintura americana, va más allá puesto que esta disipa-

ción afecta también a las formas puras. Ya no se trata de convertir la forma en objeto de deleite o de reproducir su belleza o sus significados, sino que el arte de la pintura se dirige a dejar constancia del “*gesto*” que realiza el cuerpo del pintor mientras trabaja. La “*action painting*”, llevada a su punto culminante por Pollock, y hasta cierto punto también por Tobey en sus caligrafías chinecas, desplaza la significación o más bien el papel de la obra hacia el autor de la obra. La obra verdadera consiste en los movimientos corporales de su autor. Y este carácter gestual quedará como el rasgo más característico y revelador de este período. En realidad es un punto de partida, aunque su desenvolvimiento posterior lo presenta más bien como un punto de llegada. De llegada a un desenlace inevitable.

5. *El quinto período*, de 1960 a 1970, anuncia ya este desenlace.

Tres entusiastas corrientes copan el escenario artístico durante esta década, en actitud de abierto rompimiento con el “*expresionismo abstracto*”: la “*abstracción pos—pictórica*”.

a) El “*Op art*”. Esta corriente venía caminando desde mucho antes en Europa, donde Vasarelli había tenido ya un renombre y un reconocimiento bastante generalizado, pero en la década del 60 al 70 se desarrolló y se apoderó del mercado norteamericano. El “*Op art*” no se propone ninguno de los fines de la pintura histórica. Se trata de reproducir algunos fenómenos propios de la retina y que, en los manuales de física que se estudiaron en nuestra niñez, se conocían como “*ilusión óptica*”. Toda persona que dibuja un cubo descubre de pronto que lo ve en posición distinta y alternativa. Un cuadro “*op*” explota este fenómeno con prodigioso ingenio y se logran verdaderos hallazgos que constituyen un encantador entretenimiento. Nombres conspicuos en esta tendencia son los que figuraron en la exposición “*El Ojo Sensible*” de Nueva York en 1965: Agam, Albers, Le Parc, Ryley, Sedgley,

Bill, Uecker, Yvaral y muchos otros, incluyendo a Vasareli que había hecho diseños “*proto-op*” desde 1932, pero que solo fueron considerados “*op*” desde 1964 cuando fueron descubiertos por la Revista norteamericana Time.

b) El “*Pop art*”. Este movimiento, que se consagra en 1964 en la exposición del pabellón estadounidense de la Bienal de Venecia, ganada por el norteamericano Raushenberg, comienza por una dramática indefinición artística. Por primera vez nos colocamos ante unas obras que vacilan entre pintura y escultura sin que permita un asidero seguro. El “*Pop art*” es la reivindicación de la “*sociedad de consumo*” y apela a los objetos comunes más o menos internacionalizados por la “*american way of life*”. Warhol repite en un lienzo los labios de Marilyn Monroe 60 o 70 veces. Segal construye maniqués en yeso en posturas corrientes, una mujer acostada y un hombre sentado en el borde de una cama que es una cama corriente situada en una habitación corriente. Lichtenstein hace reproducciones gigantescas de escenas de las tiras cómicas. Y botellas de coca-cola, latas de conserva, tubos dentríficos y en fin todo lo que forma parte del uso cotidiano se coloca en el contexto artístico. Es, según Marchan Fiz, la “*coca-colonización*”⁷³ del arte. Sus cultivadores más renombrados, aparte de los dichos, Oldenburg, Rosenquist, Christo, Hoeydonck, Copley, Trova, a los que se suman otros, no solamente americanos, sino ingleses —los inventores de esta corriente— y franceses, italianos, etc.

c) El “*Minimal art*”. Este nombre se debe al crítico Richard Wollheim quien lo inventó para describir en 1965, un objeto artístico típico del Siglo XX de muy bajo contenido artístico. Se consagró en una exposición celebrada en el Jewish Museum de Nueva York en 1966. Presentaron esculturas los artistas norteamericanos Andre, Artschwager, Sol Le Witt, Kelly, Morris, de María, Flavin, Judd y otros.

Estos escultores presentaron allí *“formas geométricas elementales que pueden ser comprendidas de un vistazo y cuya imagen es coextensiva a su estructura. El cubo o caja se transformó en la forma más usada. Die (Muere) de Tony Smith (1962), un cubo de acero de un metro ochenta y tres, Untitled (Sin Título) de Robert Morris (1965) cajas con superficies de espejos, la serie de cubos de cristal semitransparentes de Larry Bell”*.

Las esculturas de Sol Le Witt son fabricadas por compañías industriales bajo su dirección, de modo que la mano del escultor no se roza con su obra. Alguna gente ha propuesto que estos objetos se denominen *“objetos de arte”* en lugar de *obras de arte*. Y esta discusión deberá conducir a una conclusión que involucren a la Lingüística y desplazan a la Estética en unos términos que equivalen a la muerte.

El *“Op art”*, el *“Pop art”* y el *“Minimal art”* o *minimalismo* han cambiado por completo la naturaleza del problema en cuestión. Si se discute la naturaleza del trabajo artístico y se vacila en designarle obra de arte u objeto de arte, lo que se problematiza ya es la naturaleza misma del arte. El problema alcanza aquí una dimensión nueva y cierra un ciclo.

El período que se abre en 1970 no responde a ninguno de los cuatro intereses que constituyen hasta ahora la Teoría del Arte. No se trata ya de transformar la realidad, ni de representarla bellamente, ni de transformar la sociedad, ni de reproducir la belleza intrínseca de las formas. Si se trata de negar la validez del arte como función humana o de destruirlo por servir solamente para sustentar los valores de la sociedad burguesa, entonces lo mueve un interés que por sí solo obliga a incluirlo en una teoría del arte nueva.

Desde luego, la novedad de esta corriente ha impedido que la bibliografía de esta ciencia haya tenido tiempo de recogerla

y admitirla en su seno. Al menos hasta donde llegan nuestras noticias. Pero los hechos son los hechos y en estos momentos son suficientes para considerar la eventualidad de una “*teoría conceptual del arte*” que, por su simple enunciado, implica una negación del arte, toda vez que desde los tiempos de Baumgarten en el Siglo XVIII, el criterio de la “*aconceptualidad del arte*”, atribuído injustamente a Kant, constituye la esencia del comportamiento artístico. A ella consagramos las páginas que siguen.

TEORIA CONCEPTUAL DEL ARTE

1. En 1969 el Museo Solomon R. Guggenheim de Nueva York, organizó una serie de conferencias acerca del futuro del arte. El volumen en que la serie fue recogida, apareció con el título de *"On The Future of Art"* ⁷⁴, antecedita de unas palabras introductorias del crítico Edward F. Fry, que comienzan con el siguiente párrafo:

"Aún antes del fin de la década del 60, se hizo evidente que la crisis endémica normal del arte contemporáneo, había alcanzado una etapa problemática y aguda que iba más allá de las dimensiones previas. Algunos puntos críticos que habían permanecido dormidos y solo parcialmente resueltos, emergieron entonces con una nueva urgencia, y el verdadero valor, así como la verdadera función del arte mismo en la sociedad, fueron cuestionados por los críticos y por los mismos artistas. . ."

Estas palabras, que expresan el sentir de una institución tan comprometida con el destino del arte como el mencionado Museo, no hacen sino reflejar una inquietud que en esa fecha se había generalizado en todos los ámbitos y a todos los niveles. Un crítico muy bien situado declaraba con amargura:

“Existe entre los artistas y los críticos la inevitable sensación de que estamos llegando al extremo de la soga, culturalmente hablando. . .”.

A propósito de estas últimas palabras, el crítico de la Revista *Time* se vio obligado a publicar en su sección un ensayo del cual consideramos oportuno reproducir un párrafo en toda su integridad. Dice así:

“Estas palabras no pertenecen a algun viejuco reaccionario cuyas predicciones acaban por ser correctas, como un reloj parado que tiene la hora correcta dos veces cada día. La autora es uno de los más importantes críticos modernistas, Bárbara Rose, y su severidad no habría tenido lugar en la década de los años 60, cuando el arte americano parecía disfrutar de una eterna primavera. Entonces Nueva York creía en su “destino manifiesto”. Se había convertido en el nuevo París o tal vez en la Roma imperial. La corriente mundial cruzaba por Nueva York. Y parecía a mediados de la década que todo el que tenía algo que invertir andaba merodeando en los alrededores de sus aguas como un tiburón, tratando de atrapar una obra de arte. La culminación de este proceso fue “el Show de Henry”, una exposición enorme y parcializada que se llamó “New York Painting and Sculpture: 1940-1970” y que organizó Henry Geldzahler en el Museo Metropolitano de Arte. Si alguna vez una exhibición le quebró el espinazo a una década, fue ésta. Ella declaró que la unión del arte nuevo, con el capital y el poder público, era indisoluble, y cristalizó las insatisfacciones de muchos artistas respecto de la trabazón del sistema de mercado. Pareció proclamar el fin de una era.

“La era había sido de gran significación. Aún parece verdad que la pintura y la escultura norteamericana durante esos 30 años había alcanzado un nivel de calidad y de invención que no había alcanzado nunca y que no volvería a alcanzar muy pronto. Pero los períodos creativos no duran para toda la eternidad ni el deseo de inventar los garantizan. Hacia 1970, muy pocos artistas serios se

*preocupaban por la explotación de la actividad artística. Y un remedio que se propuso con creciente frecuencia fue la abolición del objeto de arte mismo, todo aquello que pudiera ser comprado o poseído. No era una idea nueva. Pero, desgraciadamente, cuando fue utilizada como principio, causó un reflujo, más bien un vacío, en el cual la vanguardia se encuentra hoy completamente inmovilizada. . .”*⁷⁵

El cuadro desolador que presenta el autor de esta cita se refiere a dos períodos. El que concluye en 1960, dominado por el “*expresionismo abstracto*”; y el que concluye en 1970, que comprende el “*Op*”, el “*Minimal*” y particularmente el “*Pop Art*”. Ninguno de estos movimientos se retiró del mercado, renunciando a la “*explotación de su actividad artística*”. Antes bien, a pesar de su bajo nivel artístico dentro de las concepciones tradicionales del arte, fueron absorbidos por la sociedad de consumo y proporcionaron al negocio de la publicidad nuevas ideas y nuevos recursos para activar las ventas. No es injustamente que se les ha calificado como el arte de la sociedad de consumo. Les Levine, uno de los artistas de las nuevas promociones, que replicó al mencionado artículo de Time, le señalaba al crítico Hughes que

*“En una sociedad que tiene un supermercado en cada hogar puede parecer natural que el arte se convierta justamente en otro producto de consumo y de origen a los problemas que todo mercado de consumidores eventualmente enfrenta: cómo mantener felices a los consumidores y hacer que vuelvan a buscar más de lo mismo. . .”*⁷⁶

Y le reprocha que se vuelva contra las nuevas corrientes con el siguiente alegato:

“En la misma forma que el arte ha perdido su potencia, la ha perdido la Crítica. Los críticos se encuentran confundidos y empiezan a escribir acerca de ellos mismos. Muchos se encuentran desolados

porque el arte avanzado le ha dañado los viejos mercados y no les han creado otros nuevos. . .”.

Por su parte, Marchan Fiz, en su obra citada, vincula el “*Pop art*” con el sistema de la “*obsolescencia planificada*”, ampliamente utilizada en la industria del automóvil, que consiste en producir mercancía calculada para durar un tiempo previamente determinado y forzar al consumidor a adquirir un producto nuevo, por ejemplo cada dos años tratándose de un automóvil. . . Consecuentemente, algunos artistas han investigado las posibilidades de un “arte desechable” (disposable art).

La respuesta de los artistas neoyorquinos a esta situación —lo que el autor del artículo de Time califica de “*reflujo, más bien vacío, en el cual la vanguardia se encuentra inmovilizada*”— se produjo en 1970 y envolvió un movimiento llamado “*arte conceptual*” o “*arte idea*”, que funcionalmente constituye una nueva teoría del arte. Es este movimiento el que motiva las conclusiones desoladoras antes mencionadas.

2. Bajo la designación general de arte conceptual, se incluye en esta teoría del arte, no solamente aquel que específicamente se denomina de esa manera y también “*Idea art*”, sino otras tendencias que comparten los mismos principios o, para no violar los fundamentos de la Teoría del Arte, el mismo interés. Entre ellos cabe mencionar aquí el “*arte ecológico* (Earth Art), el “*arte cibernético* (Cibernetetic o Intelligent Art); el “*arte corporal*” (Body Art) y otros.

3. El fundamento de todas estas corrientes consiste en la tesis de que lo que determina la condición artística de un objeto cualquiera es el estar situado en un contexto artístico. Es arte todo aquello que ha sido previamente considerado como arte. El arte es, pues, un concepto. Tan pronto como un cuadro es colgado en la pared de un museo, aunque solo se trate de una superficie cubierta

de pintura negra (por ejemplo el cuadro de Ad Reinhardt denominado “Pintura Abstracta” de 1960–1961, Colección del Museo de Arte de Nueva York) cae dentro de la noción de arte. Tal como lo explica un artista completamente integrado al arte conceptual, Joseph Kosuth⁷⁷, quien es profesor en la Escuela de Artes Visuales de Nueva York, en un influyente ensayo:

“Una obra de arte es una tautología en cuanto que es una presentación de la intención del artista; esto es, el artista dice que una particular obra de arte es arte, lo que significa que es una definición del arte. Por tanto, lo que es arte es verdad a priori (que es lo que Judd quiere establecer cuando dice que “si —refiriéndose a un objeto— alguien lo llama arte, es arte)”.

El pintor Ad Reinhardt mencionado más arriba, colocado en la misma linde en que el “*expresionismo abstracto*” se acercaba “*al extremo de la soga*” según la expresión de Bárbara Rose, expresaba ya esta opinión:

“La única cosa que se puede decir acerca del arte es que es una cosa. El arte es arte en cuanto arte y cualquier cosa es cualquier cosa. El arte en cuanto arte no es otra cosa que arte. El arte no es lo que no es arte”.

Pero el artista—profesor Kosuth, acaso por su experiencia docente, es más explícito:

“La función del arte, como problema, fue planteada inicialmente por Marcel Duchamp. . . El acontecimiento que hizo concebible la posibilidad de “hablar otro lenguaje” y todavía tener sentido artístico, fue el primer “ready—made” (objet trouvé, objeto ya hecho o “encontrado”) sin asistencia. Con el “ready—made” sin asistencia, el arte cambió su enfoque, de la forma de decir a lo que se dice. Lo que significa que cambió la naturaleza del arte, desde una cuestión de morfología a un problema de función. Este cam-

bio —de la “apariencia” a la “concepción”— fue el comienzo del arte “moderno” y del arte conceptual. Todo arte (a partir de la experiencia de Duchamp) es conceptual (por naturaleza) porque el arte solo existe conceptualmente. . .”.

Es claro que este pensamiento trastorna completamente la concepción histórica de la Estética, que oponía la actividad representacional a la conceptual.

“El punto es éste —explica Kosuth— la Estética, como hemos dicho, es conceptualmente inaplicable al arte. Así, pues, un objeto físico puede convertirse en objet d’art, es decir, puede considerarse de buen gusto, estéticamente placentero, etc. Pero esto no tiene conexión con la aplicación del objeto a un contexto artístico, o sea, su funcionamiento en un contexto de arte. (Por ejemplo, si un coleccionista toma una pintura, le pone patas, y la usa como una mesa de comer, este acto no se relaciona con el arte o con el artista porque, como arte, no fue esa la intención del artista...”

En conclusión:

“¿Cuál es —para Kosuth— la función del arte, o la naturaleza del arte? Si continuamos —dice— nuestra analogía de las formas que toma el arte como lenguaje del arte, uno comprende que una obra de arte es una especie de proposición presentada en el contexto del arte como un comentario acerca del arte. . .”.

A lo que se puede añadir aún, el siguiente párrafo:

“Pero en la filosófica tabula rasa del arte “si alguien le llama arte —como ha dicho Judd, es arte”. De acuerdo con esto se le puede otorgar a la pintura y la escultura formalistas la “condición artística” pero solo en virtud de su presentación en términos de su idea del arte (por ejemplo una tela rectangular extendida sobre un mar-

co de madera y pintada con tales y cuales colores, sirviéndose de tales o cuales formas, dada tal o más cual experiencia visual, etcétera). Si uno contempla el arte contemporáneo bajo este prisma se da cuenta de la mínima cuota de esfuerzo creador invertido específicamente por el artista formalista y en general por todos los pintores y escultores que trabajan como tales. . .”

4. Ha sido inevitable citar in extenso a Kosuth por el carácter elusivo que tienen las corrientes nuevas de pensamiento y para garantizar documentalmente la pureza de su contenido. A través de ellas se percibe la influencia dominante de Marcel Duchamp, en las cuales no se oculta la persistencia del “*dadaísmo*”, sobre las generaciones últimas del arte. Son famosas las actitudes que reiteradamente adoptó Duchamp para materializar su iconoclasia. Lo que él llamaba su posición “*anti-arte*”, por lo cual se autotitulaba “*anti-artista*”. Se recuerda que firmó un orinal común y lo envió a un museo. Y lo mismo hizo con una rueda de bicicleta. Ya en los primeros días de la Guerra Mundial I, le puso bigotes a la Mona Lisa, acaso para llamar la atención, como afirman algunos, respecto de la ambigüedad sexual de Leonardo en la vida y en la obra. Y no contento con ello puso debajo las iniciales L.H.O. O. Q. que sonaban de manera obscena al ser leídas en francés: “*elle a chaud au cul*”.

Pero estas actitudes, después de una primera reacción de sorpresa y disgusto, fueron adoptadas por el mercado artístico y los “*ready-mades*” u objetos encontrados de Duchamp fueron buscados, comprados y coleccionados ansiosamente, reduciendo a polvo sus intenciones iconoclastas. En vista de ello, Duchamp anunció formalmente en 1920 que renunciaba a su condición de “*anti-artista*” para hacerse ingeniero. Además decidió cambiar su nombre y adoptar el de Rose Sélavy . Por eso, Claes Oldenburg, artista vinculado al arte conceptual ha declarado:

“Si yo pudiera hacerlo olvidaría la noción del arte de manera com-

pleta. Pero no pienso que se pueda tener éxito. El esquema burgués incluye el placer de ser sacudido de vez en cuando. Al burgués le gusta eso, pero entonces envuelven a uno y la pequeña sacudida queda liquidada. Entonces están listos para la próxima. . .”⁷⁹.

5. Pero la Teoría del Arte no puede incorporar a sus conceptos los fundamentos subjetivos que los artistas expresan respecto de su trabajo. El criterio objetivo en que se funda esta ciencia la obliga a remitirse a las obras concretas y abstraer de ellas los rasgos que determinan su inclusión en esta o la otra teoría del arte. Sin embargo, tratándose del arte conceptual, uno de los rasgos característicos y fundamentales, consiste precisamente en esas consideraciones. Según explica Walker, en su presentación de *“El Arte después del Pop”*⁸⁰, el arte conceptual fue originalmente, y por lo visto continúa siéndolo, una empresa dual dedicada a

- a) un exámen teórico del concepto “arte”, y
- b) la producción de conceptos como arte.

Para ilustrar esta opinión, Walker menciona una obra *“primeriza”* de Kosuth, cuyas opiniones hemos recogido extensamente, denominada *“One and Three Chair”* (Una y tres sillas) en 1965 —el autor tenía entonces 20 años— en la cual el concepto *silla* era presentado por medio de una silla real, una fotografía de la misma silla, y un texto que contenía la definición de la palabra silla según el diccionario. . .

Pero, de manera más significativa, el arte conceptual prescinde con mucha frecuencia de la presencia de objeto alguno y se manifiesta solamente como concepto, como idea, por lo que también se llama *“idea art”*. Tal es el caso de los bailarines y coreógrafos, Kenneth King en cuyos programas no aparece danza alguna sino la proyección de una película cinematográfica o una grabación magnetofónica en la que se escuchan las reflexiones del artista acerca de temas filosóficos y semánticos; y Yvonne Rainer,

quien presentó un programa en el Museo Whitney de Arte Americano, denominado *Walk She Said* (Camina, dijo) basado en proyecciones y lecturas. . . Les Levine hizo una película para ciegos (*Movie for the Blind*, 1969) en la cual, naturalmente, no se descubría ninguna imagen visible. Algo similar al *Documenta 5*, otra película proyectada en Kassel, Alemania, en 1972, hacia una ventana abierta al vacío. William Anastasi propuso al Museo de Arte Moderno de Nueva York la filmación de la película de una pared para ser proyectada sobre la misma pared. . .⁸¹

6. No siempre la obra de arte conceptual resulta invisible. También se manifiesta en ella, como ha sido dicho antes, el interés de impedir que sea absorbida por el mercado de consumo. A este orden de ideas pertenece el “*arte ecológico*” (Earth art), dirigido a realizar obras terrestres, mediante el uso de excavadoras, dinamita y otros recursos. Richard Long denominó England y la calificó de escultura a unas franjas trazadas en un campo de margaritas arrancando las flores. Otros han trasladado rocas inmensas o han construido espirales de piedra en los lagos, etcétera. Tal vez, las hazañas más espectaculares hayan sido realizadas por los seguidores del llamado “*arte corporal*” (Body art) en el cual según una aclaración muy pertinente de Les Levine, no hay objeto alguno sino que se pone en consideración el cuerpo humano, sus sistemas y su comportamiento. Sus presentaciones incluyen el sacrificio de animales para bañar literalmente en sangre a los participantes. Inclusive se ha dado el caso de mutilaciones en público, aunque estas bien han podido ser el resultado de alguna perturbación mental por parte del “*artista*”, en este caso, el joven Shwarzkogler, quien murió después de efectuar en público una “*amputatio penis*” o como se llame.

El uso frecuente de “*sistemas inteligentes*” como las computadoras y otros artefactos electrónicos, ocupan gran parte de las exploraciones y aventuras del arte conceptual. El fundamento de estas experiencias radica en la concepción de que el arte es

esencialmente un medio de comunicación que opera allí donde el lenguaje resulta incompetente para cubrir ciertas áreas. El día en que el desarrollo técnico sea capaz de dominar todas las necesidades de comunicación del hombre, el arte sería innecesario. Según el escultor Burnham, profesor de arte en la Universidad Northwestern en Estados Unidos, la perspectiva es la siguiente:

*“Gradualmente podemos darnos cuenta de que las condiciones del arte son dependientes de la comprensión de la comunicación humana. Por lo que he dicho hasta aquí, puede parecer que las tecnologías electrónicas han impreso profundas huellas en el más privado de todos los misterios. Pero si hemos de creer al gran lingüista Noah Chomsky, no sabemos casi nada acerca del lenguaje y de la intercomunicación. En la medida en que esto sea cierto, la supervivencia del arte está asegurada”*⁸².

7. Una forma muy peculiar de realizar el arte conceptual es la practicada por dos artistas ingleses llamados Gilbert y George. Ambos estudiaron escultura y se han unido en lo que denominan una *“escultura viviente”*. Su más famosa actuación *“Bajo los Arcos”* (Underneath the Arches) los presentaba como estatuas móviles, con manos y cara cubiertas de pintura metálica y realizando movimientos al compás de una grabación de la canción de pre-guerra que dio su título al espectáculo. Gilbert y George han convertido en un gigantesco espectáculo su propia vida, retratándose en todos los aspectos, recogiendo en libros y revistas sus pensamientos acerca del arte. *“Son famosos de ser famosos. A cambio de su fama, ofrecen a su audiencia ingenio, nostalgia, una parodia de la vida inglesa y, sobre todo, una crítica devastadora de la vida artística y del mundo del arte. . .”*⁸³

8. Todas estas ilustraciones ponen de manifiesto un interés constante, el de la negación del arte. Es este interés el que justifica que se le incorpore a la Teoría del Arte como una nueva teoría a la que este interés da origen.

Es posible aún rastrear en el pasado y encontrar la presencia de este interés, más o menos manifiesto, en las obras de arte que nos ha legado el pasado. La consistencia y el volumen de las obras que produzca esta corriente, seguramente inducirá a los estudiosos a una búsqueda retrospectiva.

Pero desde ahora no es difícil encontrar, en el movimiento Dadá que tuvo su origen en Zurich en 1916, unas raíces que se prolongan a través de Marcel Duchamp y retoñan sesenta años después en las generaciones que brotan artísticamente a partir de 1970. Cuando se mira el curso de la actividad artística en su conjunto y en su proceso, se siente la tentación de prever el desenlace. En efecto, el Siglo XIX no se acercó a su fin sin crear todo un cuadro de inquietudes ni dar origen a un clima de escándalo que no era sino el anuncio de una nueva era en la creación artística. Y el arte abstracto podrá ser lo que se quiera, puede haber sido todo lo negativo que se quiera, puede haber puesto en salmuera hasta donde se quiera la naturaleza misma de la creación artística, pero indiscutiblemente le imprimió su sello a la época que nos tocó vivir. De la misma manera, el Siglo XVIII no se hundió en la vorágine de la Revolución con la cual entró en el siglo siguiente, sin anunciar en el arte un mundo nuevo, aunque solamente fuera con “La Nueva Eloísa”, la novela de Rousseau, donde se manifestaron por primera vez los gérmenes de la escuela romántica, antes de que los alemanes invirtieran su signo revolucionario y se la devolvieran a Francia como una flor en el sombrero de Mme. Stäel. Y asimismo el romanticismo puede haber sido lo que se quiera, pero le impuso su sello al Siglo XIX. Y así podríamos seguir esta marcha retrospectiva hasta el magdalenense tardío. . .

BALANCE

1. La TEORIA DEL ARTE responde a su pregunta esencial de una manera insólita: nos deja envueltos en la extraña convicción de que arte *ES* lo que *NO ES* arte.

El recorrido epidérmico que acabamos de cubrir, como el mural cinematográfico, sobrevolando los océanos de la creatividad artística, nos muestra que toda concepción del arte representa la negación rotunda del arte que le ha antecedido.

El arte se nos presenta históricamente como una cadena implacable de negaciones y afirmaciones constantes.

El negolítico niega al paleolítico, el griego al egipcio, el gótico al bizantino, el romántico al clásico, el impresionista al romántico, el realista al "*arte por el arte*", el popular al elitista y, en una especie de vorágine creadora y destructora al mismo tiempo, el arte de nuestra época ha heredado ese destino, y se ha negado a sí mismo constantemente para echar los fundamentos de su propia creación.

2. Todo arte nuevo se establece sobre dos fervientes mentiras:

una es la de que su antecesor no era arte; otra la de que sólo él, como arte nuevo, es el arte verdadero y definitivo.

Parafraseando y contradiciendo una vieja frase desgraciada podemos decir que se está luchando con dos medias mentiras para crear una verdad entera.

Esta verdad entera es la de que el arte es y no es al mismo tiempo. Es lo que NO ES el de ayer. Y lo que NO SERA el de mañana. Pero los tres seguirán SIENDO arte. La verdad es que este SER y NO SER es el SER del arte.

3. La reflexión estética, con todas sus gigantescas y aparentemente insalvables contradicciones y aventuras aristocráticas, ha podido convencernos de que (I) *el arte es comunicación*, (II) *que es comunicación de la imagen*, y (III) *que es comunicación de la imagen esencialmente incomunicable por la vía del lenguaje*.

A su vez, la Teoría del Arte nos muestra que en todo el acervo histórico de la humanidad, el trabajo artístico ha consistido en este trasiego de imágenes de cabeza a cabeza, y a veces de corazón a corazón, a través del cual se ha hecho común a todos una realidad que ha resistido los apremios del lenguaje. El arte nace, dicen, *“allí donde mueren las palabras. . .”*

4. Sabemos hoy que cuando apenas alboreaba la condición humana, a mucha distancia todavía de la articulación de la palabra, el hombre hacía arte. Y este era, por cierto, un arte incomparable y genuino.

5. La Teoría del Arte igualmente nos revela que, cuando el arte llega al punto de negarse a sí mismo, se niega con la palabra. Y como palabra.

Hay que tener cuidado, desde luego. Existe la palabra poé-

tica, la poesía. Pero esta no debería llamarse palabra porque cuando la palabra se hace poética, artística, se despoja de todos los rasgos que la constituyen como tal palabra en cuanto elemento básico del lenguaje: su contenido lógico, su régimen sintáctico, su firmeza semántica. Con la palabra poética no se puede componer un diccionario ni una gramática ni un vocabulario. La palabra se hace artística abandonando el reino conceptual, la esfera lógica del lenguaje y entregándose, como una jovencita descocada, a la voluptuosidad de los sentidos. Se nos presenta entonces como sonido, como ritmo, como color, como sustancia nerviosa capaz de contener, por la magia del poeta, la imagen irrepetible del objeto, rebelde a ser sometido y manipulado por el lenguaje. *“Te pareces a la palabra melancolía”*, dice Neruda. Esta palabra *melancolía* no existe en los diccionarios por la sencilla razón de que no es una palabra. Es otra cosa. Probablemente, sólo arte. Hay que buscarla en otro mundo. . .⁸⁶

6. En ese pugilato entre la imagen y el concepto, al cual la palabra común sirve de vehículo, hay un momento triste en que el arte se declara vencido y se aferra a ella, afirmándose como *“arte conceptual”*, como *“no—arte”*, como *“anti—arte”*, anti—novela, anti—poesía, evidentemente impulsado por un anhelo de supervivencia. Siempre negándose para establecerse como afirmación. Siempre afirmándose para establecerse como negación.

“Hay un interminable toma y daca entre lo real y lo suprarreal, entre la imagen y el concepto, así como una escala infinita de formas que se disuelven en lo informal. Pero lo informal no debe confundirse con lo amorfo. Sólo el vacío carece de forma. La distinción es entre formas que tienen significado. . . y formas que carecen de significación. Pero puede preguntarse aún: ¿significación para quién? . . .”

Estas palabras son colocadas por el historiador del arte Herbert Read al concluir su obra LA PINTURA MODERNA con cier-

to dejo de amargura que se hace más palpable al contestar su propia pregunta:

“... Esta pregunta plantea todo el problema de la comunicación que es, tal vez, el problema final que enfrente el artista moderno...”

Y también nosotros podemos preguntarnos: ¿por qué “final” cuando todos sabemos, por lo que nos dicen la ciencia y la vida, que es un problema “inaugural”, tanto en la especie como en el individuo?. Y, en consecuencia, ¿por qué el “artista”, cuando sabemos que éste es un problema que se plantea *toda* la sociedad moderna?

El arte no ha aparecido en la humanidad ni se presenta al individuo como problema sino como solución ante los apremios del mundo que le rodea. Y si hoy el arte se plantea como problema frente a la incomunicación moderna es porque esta incomunicación resulta de la propia acción de los hombres. Entonces no debería ser el arte sino esa acción la que debería ser problematizada...

Pensamos en el “Henry’s Show”. Cuando esta exposición —según el respetable testimonio de la revista TIME— pone en evidencia el bloqueo de la comunicación artística por la estructura social y política imperante, el arte se problematiza a sí mismo y dictamina su propia negación. Y no es simple coincidencia el *dictum* de Klee ya mencionado:

“Cuanto más horrible se hace este mundo, más abstracto se hace el arte...”

A lo que se podría agregar: y cuando no se puede hacer más abstracto, se suicida. Después del “*expresionismo abstracto*” y de su secuela la “*abstracción post—pictórica*”, no quedó ninguna perspectiva del “*más allá*”, que la muerte.

7. Y no sólo la muerte del arte sino también la de la Estética. Es claro que cuando el arte, con un gesto suicida, se entrega a la palabra discursiva, cae automáticamente en los brazos resignados, aunque aturdidos, de la Lingüística.

El “*Henry’s Show*” no es más que un episodio poco menos que banal. El proceso es mucho más profundo y mucho más remoto. La iconoclastia de Marcel Duchamp, que alcanza su culminación más coherente en el “*arte conceptual*”, en los momentos en que el artista fallecía en un suburbio de París (Neuilly, 1968), arrastraba la catástrofe de 1914, ruidosamente expresada por los dadaístas en 1916. Desde entonces, cada paso en el sentido del abandono del objeto natural, imagen, representación, marcaba un paso en dirección de la palabra-concepto. El arte se sintió obligado a hacerse anunciar siempre por el discurso, por el manifiesto, por la justificación teórica, verbal. Alguien ha dicho que

*“... a medida que las pinturas se hacían progresivamente más simples, las teorías a su vez se volvían más complejas, hasta que las obras corrieron el peligro de ser consideradas meras ilustraciones de las teorías de un crítico. . .”*⁸⁸.

Así, clandestinamente, la Lingüística se fue apoderando del territorio de la Estética. De manera natural, se fue haciendo innecesaria la reflexión acerca del arte cuando el arte se convertía en discurso. Era la victoria espectacular del Crítico sobre el artista, con la cooperación del artista y la complicidad de la Lingüística. Un músico moderno, John Cage, pudo envolverse en la bandera de las palabras y proclamar, como dice Kahler, “con voz triunfante” que:

*“De hecho, estamos equipados técnicamente para transformar en arte nuestra percepción contemporánea de la manera en que opera la naturaleza. . . Dados cuatro fonógrafos y cámaras de cine, podemos componer y presentar un cuarteto para motor, viento, latidos de corazón y derrumbe. . .”*⁸⁹

Es evidente que estas palabras, como tales palabras, resultan gloriosas y hasta deslumbradoras, pero como promesas de música, también resultan evidentes como eso, como derrumbe. . .

8. En todo este proceso se advierte que los intereses históricos han empujado el trabajo artístico hacia un desenlace indeseado. Un impulso ciego ha llevado a un conjunto, ciertamente denso y numeroso de artistas, a lanzarse a la eliminación del objeto natural. Ignoraban, o cerraban sus ojos ante el hecho de que, al prescindir de la imagen que el sistema sensorial obtenía del objeto, y sustituirlo por la abstracción, aunque sólo se tratara de la abstracción pictórica, se estaban entregando a la abstracción lógica, convirtiendo la representación en discurso y reemplazando la Estética por la Lingüística. No era de extrañar que, a su vez, la Lingüística se sintiera envalentonada y se considerara autorizada para apoderarse, colándose subrepticamente por las rendijas verbales del arte literario (la poesía, el cuento, la novela, el teatro), de todo el territorio de la Estética. La fórmula fue muy simple. Bastó con traducir lo que podía ser una metáfora, el arte es (*como*) un lenguaje, a su sentido recto: el arte *es* un lenguaje. Y automáticamente quedaba incorporado a los dominios de la Lingüística.

Nada de esto ha ocurrido en la sombra. No ha ocurrido ahora, como decía uno de esos artistas, de la manera inesperada que se produce en una esquina cualquiera el encuentro entre un perro y un saltamontes. Woringer, justamente uno de los padres, con Kandinski, del movimiento abstracto en el plano teórico, puso en cuestión nada menos que en 1921 el problema de la misión de las artes plásticas, en lo que según él mismo, *"muchos quisieron ver, no sin toda razón, un certificado de defunción de las artes plásticas, por lo menos en su calidad de entes culturales justificados desde el punto de vista sociológico"*. Cincuenta años después, Bárbara Rose volvía a colocar el arte *"en el extremo de la soga, culturalmente hablando. . ."* Pero es preciso recordar lo que dice

Worringer en una ocasión posterior acerca de sus pronunciamientos de 1921:

“Lo que en esa ocasión me hizo vacilar fue, sobre todo la pretensión sustentada por el expresionismo, pero condenada ya al fracaso, de ser admitido con el pleno poderío de una madura instancia espiritual. Se me enfrentó la pregunta de si aquel afán de expresión espiritual, cuya descarga plástica se esforzaba por facilitar a toda costa y con cierta violación de sus propios medios, no podría hallar un exutorio mucho más espontáneo y, por ello, más legítimo, en determinada literatura filosófica y también física, que justamente entonces surgía con pujanza y que despertaba la impresión de inaugurar una nueva era de sensualidad intelectual. ¿No significaría, quizá realizar un intento de salvar algo evidentemente precario el esforzarse a toda costa por arrancar a las artes plásticas algo que la palabra, no menos plena de espiritualidad y de sensualidad, podría darnos en forma mucho más espontánea e inteligible? ¿No sería una necesidad de la época —y por eso, irrevocable— el paso del arte de las imágenes pictóricas al arte de las imágenes cogitativas, que comenzaba a esbozarse en esa nueva literatura?...”

Como se puede apreciar por estos pronunciamientos, el problema del desenlace del movimiento abstracto y en general de las artes plásticas y en definitiva del arte en su totalidad, se anunciaba ya en 1921, en los mismos comienzos, y en boca de sus mismos creadores, como un acontecimiento que debería producirse en el territorio de las palabras, de las “imágenes cogitativas”, en el corazón mismo de la Lógica y de la Lingüística. Para nadie debe ser una sorpresa.

9. Hoy, los grandes creadores del movimiento abstracto, han muerto todos, desde Kandinski, hasta Pollock, jovencito y envuelto en la leyenda, manejando a toda velocidad, probablemente

borracho, al estrellarse contra un árbol en 1956. El movimiento abstracto, y no sólo sus grandes creadores, se daba también por muerto en 1960. Parecía cumplirse el vaticinio de Worringer y la “imagen cogitativa”, convertida en Semiótica, dominaba una de las grandes ramas de la Lingüística. No había nada que hacer.

Pero no nos llamemos a engaño. El arte no ha muerto. Esos podrán ser los estertores de la agonía, pero no del arte, ni siquiera de un arte que se nutra de las experiencias y de los resultados del arte abstracto, sino de una civilización que ha agotado ya sus posibilidades artísticas. “*Nosotras, las civilizaciones, sabemos ahora que somos mortales*”, decía Valery a raíz de la última guerra. Durante todo lo que va del siglo, estas civilizaciones deslumbradoras han disfrutado del privilegio de imponer su arte, llevándolo hasta las últimas consecuencias. A ese punto, el de las últimas consecuencias, han llegado ya. Pero, las posibilidades que se le han agotado a una cultura, a una sociedad, a una época, a una civilización, dentro de la rigidez de sus propios convencionalismos, no significan que haya muerto el arte para el género humano. Sobreviven los pueblos.

Miremos hacia la América Latina, esta región tradicionalmente identificada con el “*taparrabo*” y “*el indiano rico*”. Cuando Worringer certificaba el final del expresionismo y vaticinaba la muerte del arte, surgía el muralismo mexicano y entregaba al mundo un mensaje de frescura, de novedad y de esperanza. Un arte que resollaba autenticidad y promesa. Hay que irse a Guadalajara para disfrutar, tendido de espaldas en un banco y armado con un espejo, aquellos Orozcos incomparables. . . Y es sólo empezar.

No hace mucho, alrededor de ese año terrible de 1960, Michel Beaujour, un profesor francés que enseña en EE.UU afirmaba que la novela francesa, como decir la novelística moderna en bloque, “*no cesaba de repetir la pregunta de Chernichevski “¿Qué hacer?”*, y que esta pregunta “*era la energía de la deses-*

peranza frente al naufragio de la sociedad occidental. . ." 91

En esos mismos años estallaba el "boom" latinoamericano que daba constancia en el mundo entero de la vitalidad del género. Es verdad que no pocas veces esta novelística explotaba el convencionalismo de una América Latina pintoresca: la de los caudillos analfabetos, los tiranuelos falsamente ridiculizados y afincados en el atraso y en la inconsciencia popular, la de la afición a la revolución como deporte, la de las comunidades oscuras situadas en un mundo mágico al margen de la realidad moderna, etcétera. Si se exprime el conjunto de estas obras, el zumo de una América latina auténtica será muy reducido, con todas las reservas que un juicio de esta naturaleza exige, pero sin la menor duda quedarán dos o tres obras maestras de la época. Acaso más. Y la cosecha no puede ser más espléndida. Pero lo que importa es que la América Latina volvió a dar constancia de que a la hora de la muerte del arte en las grandes culturas, queda una reserva inconmensurable de vitalidad en el seno de estos pueblos. Y lo mismo podría decirse del resto de la humanidad. Incluyendo a los pueblos que sirven de soporte a esas grandes culturas. . .

10. La Teoría del Arte nos revela, es cierto, que el arte nunca se ha comportado frente al objeto natural de manera sumisa. En toda obra de arte se materializa un interés. Y este interés no ha sido nunca el de reproducir el objeto natural para obtener una duplicación, una repetición, una copia desinteresada. No hay necesidad, pues, de cantaletear, "*a troche y moche*", "*el destroamiento del modelo natural*". Para el arte de la humanidad el modelo natural no ha estado nunca en el trono. Esta es una de las enseñanzas de la Teoría del Arte.

11. Otra es la de que el arte no se circunscribe a la perfección estilística. Sino que esta es un vehículo de la comunicación humana, cuyo fundamento no puede ser otro que este mundo fragoroso que nos circunda. Y como que este mundo está cada día más lleno de realidad y más ansioso de extender los límites de la comunica-

ción entre los hombres, las perspectivas del desarrollo de un arte nuevo, que sirva de regalo al siglo que se nos avecina, es una perspectiva sonriente que se despliega ante nuestros ojos. Para el arte de nuestros países, vivimos una gran época.

Y con estas palabras, que quisiéramos alentadoras y fecundas, concluimos esta parte de nuestro estudio para encaminarnos en dirección de una disciplina hermana, y hermosa, la Crítica del Arte.

NOTAS COMPLEMENTARIAS y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Introducción

1. BANQUETE (205 c)
2. ETICA A NICOMACO (Libro I Capítulo I)
3. Título en latín: MEDITATIONIS PHILOSOPHICAE DE NONNULLIS AD POEMA PERTINENTIBUS. Existe una edición popular titulada: *"Reflexiones Filosóficas acerca de la Poesía"*, editada por Aguilar, Biblioteca de Iniciación Filosófica No. 27, Buenos Aires, 1955. Es traducción de latín incluido en la edición inglesa de la Universidad de Berkeley, California, 1954. Una obra posterior de Baumgarten, la AESTHETICA ACROAMATICA, en la que por primera vez aparece la palabra Estética en la portada de un libro, no ha sido traducida, al menos hasta los últimos años, a lengua alguna. En su obra EROS Y CIVILIZACION, Herbert Marcuse la cita directamente del texto latino indicando como fuente el Volumen I, Frankfurt a/O, 1750, según la nota 16 al pie de la página 173. Reservamos para el Apéndice unas consideraciones en torno a las ideas de Marcuse respecto del pensamiento de Baumgarten, a fin de contribuir a la comprensión del papel de este filósofo en el esclarecimiento del "misterio" de la actividad artística.
4. Kant en la CRITICA DEL JUICIO, Buenos Aires, 1961, y R. G. Collingwood en THE PRINCIPLES OF ART, Oxford University Press, 1958.
5. Galvano Della Volpe: CRITICA DEL GUSTO, Milán, 1960.
6. Hegel propuso "Caliología". Este nombre envuelve la idea de belleza y de teoría por oposición al de Estética que envuelve la de percepción sensorial y de práctica.
7. Armando Plebe: PROCESSO ALL'ESTETICA, Florencia, 1969.
8. Existen varias ediciones en español.
9. Benedetto Croce en su ESTETICA, Buenos Aires, 1962, y en toda su obra.
10. E.H. Gombrich: MEDITACIONES SOBRE UN CABALLO DE JUGUETE, Barcelona, 1968, página 7.

11. Harold Osborne: AESTHETICS AND ART THEORY (An Historical Introduction), Londres, 1968.

12. Edmund Burke Feldman: ART AS IMAGE AND IDEA, New Jersey, 1967.

13. El diccionario Webster (Third International Dictionary) consigna en la primera acepción de la palabra "artista": la de *"persona entendida en alguna de las bellas artes, especialmente el pintor"*. Y en la quinta: *"persona cuya vocación envuelve el dibujo, la pintura, el diseño y las maquetas"*. En la práctica de la lengua inglesa, se le acuerda el título de artistas solo a los pintores y escultores.

14. Al concluir la introducción de su obra DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO, su autor, el español Simón Marchán Fiz, pone una llamada al pie de la página en la que dice lo siguiente: *"Uno de los problemas graves del país (España) es la inexistencia de obras con carácter informativo. Para paliar parcialmente esta laguna hago breves y nunca completas referencias a las figuras más destacadas de cada tendencia, siendo muy conscientes de que no están todos los que son"*. Aquí nosotros nos vemos obligados a apropiarnos de unas palabras, que se convierten en la expresión de una tragedia inconmensurable, al ser aplicadas a Santo Domingo, nuestro país, donde todo trabajo intelectual, cercado por el aislamiento y la falta de recursos de todo tipo, constituye una hazaña cuando se ha logrado salir a flote sin permanecer hundido en el disparate. Lo único que justifica el presente esfuerzo, es el compromiso ineludible con el estudiante y con la Institución. A ellos corresponde superar en la medida de lo posible en el trabajo futuro, estas graves dificultades del esfuerzo presente.

Primera Parte: TEORIA DEL ARTE

15. Kandinski mismo, padre del movimiento abstracto, ha declarado que *"con el tiempo se demostrará de manera impresionante que el arte abstracto no excluye la unión con la naturaleza sino que por el contrario esta unión es más estrecha que nunca lo fue en el reciente pasado. . . La pintura abstracta desdén la "piel" de la naturaleza pero no sus leyes. . . sus leyes cósmicas"*. Cita de Joseph-Emile Muller: L'Art Moderne, París, 1963. Según Franz Marc el arte abstracto es *"la tentativa de dar la palabra al mundo mismo en lugar de dársela al alma conmovida por el espectáculo del mundo"*. Idem. Por su parte Osborne, al presentar la teoría formalista del arte nos explica que *"algunos partidarios de cierto tipo de teoría formalista del arte (entre los cuales me incluyo yo mismo) han pensado que las buenas obras de arte son el mejor ejemplo de una clase de objetos de la percepción, llamados totalidades orgánicas (organic whole) que, por la sutileza y la complejidad de sus propiedades y las intrincadas relaciones jerárquicas que sostienen entre ellas, son particularmente aptas para evocar y sostener una contemplación estética"*. Obra citada, página 11, introducción.

16 Osborne sólo considera tres: la instrumental, la naturalista y la formalista, porque asimila el realismo al naturalismo. Y Burke Feldman también considera tres: la formalista, la expresivista, difícil de admitir y la instrumental. Ignora la naturalista y la realista.

TEORIA INSTRUMENTAL DEL ARTE

17. Fabio Fiallo, nuestro madrigalista por excelencia.
18. Obra citada, página 6, Introducción.
19. Obra citada, página 463.
20. Encyclopaedia Britannica (1972), art. Primitive Art.
21. Leonhard Adam: ¿QUE ES EL ARTE PRIMITIVO?, México, 1962.
22. Raoul-Jean Moulin: FUENTES DE LA PINTURA, Madrid, 1968.
23. *"En 1910 Capitan, Breuil y Peyroni dedicaron todo un capítulo de su libro sobre Front de Gaume a diversos signos geométricos sin rasgos humanos o animales inmediatamente reconocibles. Así comenzó la laberíntica encuesta sobre el significado de estos signos que continúa hasta nuestros días y que mejor que nada da ejemplo de las diferentes versiones que se han dado sobre el posible significado del arte parietal paleolítico. . . Así, por ejemplo, algunos han visto algunos tectiformes como empalizadas; el mismo Breuil interpretó algunos paneles aislados de tectiformes en la cueva de Niaux como señales topográficas para "que los bravos exploradores de la Edad del Reno hallasen su camino. . ."* Ucko y Rosenfeld; ARTE PALEOLITICO, Madrid, 1967, páginas 131-132-133.
24. Idem. Pág. 38.
25. Idem. Página 10.
26. Wilhem Worringer: ABSTRACCION Y NATURALEZA, México 1966 página 26.
27. William Coleman Fleming: ART, artículo para la Enciclopedia Británica, (1972), página 491, Vol. 2.
28. Idem.
29. Salomón Reinach: APOLO, México, 1963, página 132.
30. Idem. Página 130.
31. Ver Raoul-Jean Moulin, obra citada, Apéndice.

TEORIA NATURALISTA DEL ARTE

32. Lugar citado.
33. Idem.

34. Idem.
35. Delong, Egner y Thomas: ART AND MUSIC IN THE HUMANITIES, N.J. 1966, página 29.
36. Obra citada, página 45. *"En este sentido amplio, comenta Osborne, la mimesis no es un término estético ni tiene relación con las bellas artes. En el sentido estricto antes mencionado, el concepto es usado para designar las artes de la pintura, escultura, poesía, música y danza, distinguiéndola de las artes útiles o industriales. Pero aún en sentido restringido, estético, el concepto de mimesis es singularmente elusivo. No es fácil descubrir qué propiedad, indicada por la calificación de "mimética", se supone común a este grupo y permite distinguirlo del otro. Ni tampoco resulta clara como esta propiedad, cualquiera que sea, se vincula con las aplicaciones más amplias de la mimesis. . .". En el mismo sentido: Delong, Egner y Thomas, ob. cit., página 19.*
37. Osborne, ob. cit, página 36.
38. Osborne, Naturalismo I, passim, en la obra citada.
39. Fleming, lugar y obra citados.
40. Reinach, ob. cit., página 166.
41. Osborne, ob. cit., página 93.
42. Reinach, ob. cit., página 287.
43. Enciclopedia Británica.
44. Idem. Artículo PHOTOGRAPHIC ART.
45. Herbert Read: LA PINTURA MODERNA, México, 1964.
46. Joseph—Emile Muller: L'ART MODERNE, París, 1963, página 14.
47. Idem.
48. Todavía en 1900 cuando el Presidente de la República en Francia, llegó a la sala de los impresionistas en una exposición, un académico le cortó el paso con estas palabras: *"¡Deténgase, señor Presidente, aquí está el deshonor de Francia!"*. La historia la cuenta Jean Cassou.

TEORIA REALISTA DEL ARTE

49. Enciclopedia Británica.
50. Enciclopedia Italiana dell'Arte. Palabra REALISMO.

51. La foto que sirvió para la acusación de Courbet se encuentra en la Enciclopedia Británica, siempre en la edición de 1972, en el artículo PHOTOJOURNALISM (PLATE II).
52. Incluido en la Antología ESTETICA Y MARXISMO, editada por A. Sánchez Vázquez, México, 1970. Vol. II, página 252.
53. Simón Marchán Fiz: DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE DE CONCEPTO, Madrid, 1972, página 76.
- 53 a) Idem. Página 73.
- 53 b) Idem. Página 68.
54. J. Bloch-Michel: LA "NUEVA NOVELA", Madrid, 1967, página 72.

TEORIA FORMALISTA DEL ARTE: A

55. Osborne, obra citada, página 11 (Introducción).
56. Erich Kahler: LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS ARTES, Siglo XXI, México, 1972, página 72.
57. Citado por Kahler en la página 74 de la misma obra.
58. Hans Richter, citado por Kahler, página 69.
59. Citado por Read en LA PINTURA MODERNA, ob cit. pág. 180.
60. Ver Idem, página 241. El texto incluye una reproducción de "Mujer en Azul" (1919), que ocupa dos páginas, y que es tenida como un retrato de su muñeca.
61. Bram Van Velde, citado por Michael Seuphor en ABSTRACT PAINTING, New York, 1967, página 134.
62. Lewis Mumford: ARTE Y TECNICA, Buenos Aires, 1968.

TEORIA FORMALISTA DEL ARTE: B

63. Les Demoiselles d'Avignon: "indudablemente la obra de arte más revolucionaria en la historia del movimiento moderno", según H. Read en LA ESCULTURA MODERNA, México, 1964.
64. Read, LA PINTURA MODERNA, obra citada, página 119.
65. Idem. Página 134.

66. Este llamamiento "*dirigido a los revolucionarios marxistas o anarquistas (u otros)*" fue también firmado por Diego Rivera "*por razones tácticas*" según dicen G. Durozo y B. Lecherbonnier: EL SURREALISMO, Madrid, 1974, quienes reproducen un resumen en la página 239 de su obra.
67. Wassily Kandinsky: DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE, Buenos Aires, 1967. La obra de Worringer: ABSTRACCION Y NATURALEZA ha sido citada ya.
68. Cita de Ursula Meyer: THE ERUPTION OF ANTI-ART, en la antología IDEA ART, compilada por George Battcock, Nueva York, 1973, página 119.
69. Idem.
70. Obra citada, página 70.
71. Anthony Everitt: EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO, Barcelona, 1975, página 11.
72. Citado por Everitt en el mismo lugar.
73. Obra citada.

TEORIA CONCEPTUAL DEL ARTE

74. The Guggenheim Museum: ON THE FUTURE OF ART, Nueva York 1973.
75. Robert Hugues, Editor de Arte de la revista Time. El artículo aparece íntegro en IDEA ART, la antología editada por Gregory Battcock anteriormente mencionada. También aparece allí la réplica de Les Levine, artista neoyorkino.
76. Idem.
77. La contribución de Kosuth: ART AFTER PHILOSOPHY, aparece en Idem, página 70.
78. Citado por Kosuth.
79. Idem.
80. John A. Walker: EL ARTE DESPUES DEL POP, Barcelona, 1975.
81. Ver passim IDEA ART, obra citada.
82. J.W. Burnham: THE AESTHETICS OF INTELLIGENCE SYSTEMS, contribución a la antología IDEA ART, página 95.
83. Walker, ob. cit. página 84.

84. *"Si, la historia del arte está jalonada por esas perpetuas remises en question. Es una constante alternación de acciones y reacciones. Es un continuo tejer y destejer. Al igual que Penélope, la cual deshacía por la noche la tela que tejía de día, cada estadio de la evolución artística no se ha preocupado sino de demoler los hallazgos del precedente, reaccionado contra éste con furia devastadora. El antiguo imperio de Egipto contra el nuevo imperio, Grecia contra Roma, Italia contra Holanda, Ingres contra Delacroix, el impresionismo frente al realismo fotográfico, el cubismo frente al impresionismo. . . La única diferencia estriba en el hecho de que antes de ahora existía entre dos tendencias un tiempo considerable. Hoy día, la vida moderna, al acortar las distancias y acelerar las velocidades, ha hecho posible cambios tan rápidos en los dominios del arte. El arte moderno ha quemado sus etapas en un proceso de velocidad creciente. . ."* (Sebastián Gasch: "Evolución del Arte Abstracto" en el ARTE ABSTRACTO Y SUS PROBLEMAS, Madrid, 1956, página 94).

85. Fue Hegel quien estableció este principio:

"A nuestras indigencias espirituales, el arte no les procura ya la satisfacción que otros pueblos buscaron y hallaron en ella. Nuestras necesidades e intereses se han desplazado de la esfera de la representación y, para satisfacerlos, tenemos que reclamar la ayuda de la reflexión, los pensamientos, las abstracciones y recurrir a representaciones abstractas y generales. Así, pues, el arte ya no ocupa, en el marco de cuanto hay de realmente vivo en la vida, el lugar que ocupaba en otro tiempo, siendo las representaciones generales y las reflexiones las que han pasado a primer término. De ahí que uno se sienta inclinado en nuestros días a entregarse a reflexiones y pensamientos sobre el arte. Y el propio arte, tal cual se presenta en nuestros días, es lo más a propósito para convertirse en objeto del pensamiento. . ." (Citado en LA LITERATURA DESDE EL SIMBOLISMO HASTA EL NOUVEAU ROMAN, Bilbao, 1976, página 114).

Estas palabras, que parecen escritas a propósito del arte conceptual de nuestros días, fueron pronunciada por Hegel y recogidas por sus alumnos de Estética, hará unos 150 años ahora. Hegel mismo se cuestionaba si la muerte del arte que él vaticinaba no sería sólo la muerte de cierta forma del arte. En efecto, el romanticismo, que parecía ser entonces todo el arte, murió, aunque podríamos preguntarnos si ese arte que él conoció, no vive todavía, resollando secretamente en algunos rincones oscuros. . .

86. *El poeta se halla frente al lenguaje como el pintor frente al objeto. El lenguaje se convierte en su materia prima, y es esta materia prima la que se propone significar, no exactamente las ideas o los conceptos que podemos tratar de transmitir por el discurso, sino esos grandes objetos lingüísticos que constituyen conjuntos o trozos del discurso. . ."* (Claude Levy—Strauss: ARTE, LENGUAJE, ETNOLOGIA: Entrevistas con Georges Charbonnier, Siglo XXI, México, 1968, página 99).

Durante estas conversaciones, Levy—Strauss hizo algunas puntualizaciones en relación al SIGNO como categoría lingüística, que encaja con las consideraciones al abordar el tema de la COMUNICACION VERBAL en el presente estudio, páginas 159 y siguientes. Charbonnier le dijo:

"Me veo llevado a pedirle que me diga con alguna precisión cuál es la relación que existe entre arte y significación y cuál es la diferencia que conviene establecer entre arte y lenguaje, en el sentido lingüístico del término".

Levy—Strauss respondió:

"Volveré a la distinción que esbozaba hace un momento, a saber, que el lenguaje articulado es un sistema de signos arbitrarios, sin relación sensible con los objetos que se propone significar, mientras que, en el arte sigue existiendo una relación sensible entre el signo y el objeto".

.....
"El poeta pretende significar más allá de la significación, más allá del lenguaje. La palabra, según el poeta sería algo que le permitiría utilizar el lenguaje para salir completamente del lenguaje, y decir más cesando totalmente de significar, lo cual, en el plano de la lógica, no significa nada tengo entendido".

.....
"Después de todo, lo que importa no es lo que el artista piensa, sino lo que hace. Si no fuese ese el caso, no tendría necesidad de escribir poemas o música o de pintar cuadros. Escribiría libros, simplemente". (IDEM, página 98 y siguientes).

Por su parte, Roland Barthes en su GRADO CERO hace unas consideraciones igualmente aplicables aquí:

"En efecto, la poesía moderna, ya que es necesario oponerla a la poesía clásica y a toda prosa, destruye la naturaleza espontáneamente funcional del lenguaje y sólo deja subsistir los fundamentos lexicales. Conserva de las relaciones sólo el movimiento, su música, no su verdad. La Palabra estalla debajo de una línea de relaciones vaciadas, la gramática es desprovista de su finalidad, se hace prosodia, ya no es más que una inflexión que dura para presentar la Palabra. Las relaciones no están suprimidas totalmente, son cotos cerrados, parodia de relaciones y esa nada es necesaria pues la densidad de la Palabra debe elevarse fuera de un encantamiento vacío, como un ruido y un signo sin fondo, como un "furor y un misterio".

.....
"La palabra poética es aquí un acto sin pasado inmediato, un acto sin entornos, y que sólo propone la sombra espesa de los reflejos de toda clase que están vinculados con ella. Así, bajo cada Palabra de la poesía moderna yace una suerte de geología existencial en la que se reúne el contenido total del Sustantivo, y no su contenido electivo como en la prosa o en la poesía clásica. La Palabra ya no está encaminada de antemano en la intención general de un discurso socializado; el consumidor de poesía, privado de la guía de las relaciones selectivas, desemboca en la Palabra, frontalmente, y la recibe como una cantidad absoluta acompañada de todos sus posibles. . ." (Roland Barthes: EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA, Siglo XXI, Buenos Aires, 1975).

87. Herbert Read, ob. cit. página 279.

88. Walker, obra citada, página 8.

89. Kahler, obra citada, página 108.

90. Wilhelm Worringer: **PROBLEMÁTICA DEL ARTE CONTEMPORÁNEO**, Buenos Aires, 1968, (página 36).

91. Michel Beaujour: **FRANCIA: LA NOVELA DE LA NOVELA**, colaboración en la antología "LA NUEVA NOVELA EUROPEA", Madrid, 1968.

SEGUNDA PARTE

CRITICA DE ARTE

“Declaramos que cuanto llega a ser o es hecho por el hombre, es arte. El arte puede ser malo, aburrido, feroz, dulce, peligroso, eufónico, feo o ser un festín para los ojos. Todo en la tierra es arte. El ruiseñor es un gran artista”.

HANS ARP

**(Citado por H. Read
en LA ESCULTURA MODERNA).**

FUNDAMENTOS

1. Toda CRÍTICA DE ARTE, y no solamente aquella que se circunscribe a las artes plásticas, se consume y agota en la pregunta QUE ES EL ARTE¹.

Por donde quiera que se aborde la problemática de la Crítica, sea en sus premisas o en sus conclusiones, en su proceso de análisis o de síntesis, en su etapa sensible o en su etapa conceptual, se desemboca allí donde lo que se pone en cuestión es el ser de la obra de arte.

Cuando el Crítico dice “*esto es una obra de arte*”, aunque se limite a decirnos que consta de tales planos, más cuales líneas y más cuantos colores, automáticamente está afirmando que “*la obra de arte es esto*” (porque “*si la obra de arte no es esto, esto no es una obra de arte*”). Luego, en las dos instancias está sustanciando lo que la obra de arte es.

El problema pues, y la grandeza y la decadencia *de toda* Crítica, se decide en ese “*quid*” en ese “*qué es*” o *quididad* del objeto que se somete a ella.

Naturalmente, si la Crítica se limitara a respondernos a la

pregunta QUE ES EL ARTE, sus dominios se perderían en los confines de la Estética y se confundiría con ella.

La determinación que mantiene a la Crítica dentro de unos contornos definidos consiste en que tiene un compromiso directo, sensorial, masticable, con el objeto colocado ante ella como obra de arte. La Estética, por su parte, puede remontarse de abstracción en abstracción hasta las esferas más distantes posibles del objeto singular, allí donde se van borrando sus cualidades propias y sólo queda una entidad totalmente despojada de su naturaleza física, que denominamos justamente “metafísica”, pero el Crítico permanece adherido a la singularidad de su objeto, a aquella que hace de este objeto, el único objeto posible. El Crítico no podrá desligarse jamás de este objeto sin dismantelar la función de la Crítica.

Se explica, porque el objeto sometido a su consideración también está sometido a la consideración de otros infinitos sujetos, igualmente dotados como el Crítico de un sistema sensorial que sirve, tanto al uno como al otro, de fundamento de sus apreciaciones. El propio Crítico está permanentemente expuesto a la Crítica si su versión del objeto no coincide con la versión que del mismo objeto poseen los demás o se muestra incapaz de convencerlos de la suya. La crítica es, pues, prisionera de la Crítica misma.

Por consiguiente, el problema de la definición de la Crítica se sitúa en el terreno del conocimiento. La obra de arte se comporta cognoscitivamente como cualquier otro objeto: una manzana de Cezanne, en cuanto objeto de conocimiento, se comporta exactamente de la misma manera que una manzana del supermercado. Por tanto, el Crítico se encuentra emplazado a conocer la obra de arte como un objeto cualquiera antes de considerarlo específicamente como una obra de arte. Si, como se ha dicho (Vico, por ejemplo lo decía: el “*verum--factum*”²), la cosa se conoce cuando se construye, el Crítico tendría que ser un artista.

En efecto, el problema de la Crítica no pocas veces se ha resuelto por esa vía. Pero entonces la Crítica deja de ser Crítica y se convierte en arte. Si, por el contrario, la Crítica se mantiene en el terreno de la Lógica, entonces su contradicción se desplaza al campo de las contradicciones entre el concepto y la imagen, entre la Lógica y la Estética, entre el lenguaje y el arte. . .

En este punto se encuentran empantanados en la actualidad los esfuerzos encaminados a una sistematización de la Crítica y la posibilidad de una definición concreta.

Mientras tanto, la Crítica se encuentra sólidamente establecida en la práctica por medio de una actividad constante y reconocida en todos los climas. Esto ha sido posible al amparo del talento, la sensibilidad y el buen gusto, por el aprovechamiento sabio de los conocimientos técnicos y la frecuentación a veces amorosa del artista y de sus aventuras en el taller, por el despliegue a veces fascinante de los dones estilísticos, y también y no en pequeña medida, por las conveniencias del mercado, los intereses de una comunidad, de una ideología o de una época incluyendo sus prejuicios. Esto significa que la Crítica se ha hecho necesaria.

El problema consiste en determinar si se trata de una necesidad ontológica: si está en su propia naturaleza el ser necesaria. No si *se ha hecho necesaria* sino si lo es por su propia naturaleza, como lo es la obra de arte, de modo que, al suprimirla, quedara interrumpido o en suspenso el proceso de la comunicación artística.

Esto es sumamente importante porque solo dilucidando su razón de ser estaríamos en condiciones óptimas para determinar su validez y sus alcances.

Por esto debemos dirigir nuestro enfoque en dos direcciones: uno hacia la Crítica como problema teórico, otro hacia la Crítica como actividad práctica.

LA CRITICA COMO ACTIVIDAD TEORICA

1. En un artículo titulado LA NATURALEZA DE LA CRITICA DE ARTE³, aparecido en una respetable publicación mexicana, su autor, Miguel Kolteniuk, nos hace una presentación del estado en que se encuentran los problemas de la Crítica en la actualidad. En su opinión, se ha creado un clima tan embrollado que *“ha rodeado de misterio a la Estética”*. Kolteniuk concluye en el sentido de que

“urge investigar la verdadera naturaleza de la CRITICA DE ARTE, examinar detenidamente los mecanismos lógicos y epistemológicos, de la actividad crítica, saber si sus afirmaciones son verdaderas o falsas o sólo son expresiones puramente emotivas, si su función es describir o interpretar la obra de arte y, si es así, con qué criterios la interpreta, cómo justifica sus juicios. . .”

Esta declaración representa para nosotros un interés plural. Aparte de la información que nos proporciona, nos sirve como un testimonio en que apoyar nuestra imposibilidad de ofrecer a los estudiantes un manual de Crítica de arte dotado de esa objetividad que ellos anhelan y a veces exigen. En este campo no podemos seguir el modelo, pongamos por caso, de los manuales de anatomía

donde, independientemente de quien sea su autor, es siempre el mismo el número de los huesos y huesecillos que componen el esqueleto humano y el punto exacto donde los músculos se insertan en ellos.

Al margen de que la Crítica no se mueve en la esfera de las ciencias exactas, sin que haya faltado la intención de incorporarla a ellas, siempre ha sido un terreno fértil para la incertidumbre y, en la actualidad, apremiada por los sinsabores de la vida artística en general, atraviesa como vemos una etapa de severas pruebas.

Otro interés que el trabajo de Kolteniuk nos presenta es el de revelarnos que la problemática de la Crítica está a la orden del día.

Y, por fin, situamos en el punto en que se concentra el debate aunque difiera poco de la discusión tradicional, y por cierto remota, de la naturaleza de la Crítica, remozado ahora por la incorporación entusiasta de la Lingüística moderna.

En lo que se refiere a este último asunto, que es el único que exige de nosotros una atención detenida y un desarrollo prolongado, Kolteniuk menciona los trabajos de dos autores que considera *“característicos de la forma en que esas cuestiones son tratadas en la actualidad”*.

Uno de ellos, escrito por Margaret Macdonald, profesora del Bedford College for Woman de la Universidad de Londres; el otro, por Arnold Isemberg, de la Universidad de Stanford.

Según la glosa de Kolteniuk, en estos dos trabajos se perfila el propósito común de *“averiguar la naturaleza epistemológica de los juicios críticos para determinar las características y los rasgos comunes de la función del crítico de arte”*. Pero se advierte algunas sutiles diferencias en el enfoque de cada uno de ellos.

La Macdonald “*parte de la afirmación más elemental: el crítico emite un discurso. Este discurso es una argumentación y esta argumentación consta de juicios. . .*”.

Por su parte, “*para Iseberg, todo lenguaje pretende lograr una comunicación. Esta comunicación se trasmite a través de símbolos, que a su vez, encierran uno o varios significados. Pues bien, la comunicación ordinaria es diferente de la comunicación crítica*” debido a “*las características epistemológico—semánticas del lenguaje del crítico. . .*”

No necesitamos más para hacer notar que la Macdonald pone el énfasis en el “*discurso*” mientras que Iseberg lo pone en la “*comunicación*”.

Importa poco que la Macdonald concluya en el sentido de que la tarea del Crítico, consiste en “*dar explicaciones*” y que Iseberg se vea obligado a establecer dos lenguajes, el ordinario y el del Crítico, lo cual nos parece completamente innecesario. Lo que sí es de suma importancia es que en el núcleo de las discusiones contemporáneas, palpita todavía esa polaridad entre discurso y comunicación.

Porque esta contradicción es muy antigua. Equivale a aquella que encontramos en los antiguos como *potencia* y *acto*, la posibilidad y la acción. Porque es obvio que el discurso encierra solamente una posibilidad de comunicación sin ninguna garantía de que esa posibilidad se realice objetivamente. El discurso puede quedarse dentro sin que tenga que evidenciarse en la práctica, como el famoso “*monologo interior*” de Molly Bloom en el Ulises de Joyce, quien no se comunicaba con nadie.

Es sabido que Kant, empeñado en eludir todo compromiso con la práctica, pues lo obligaba a reconocer la existencia de un mundo exterior, distinguió entre *comunicación* y *comunicabili-*

*dad*⁴, optando por ésta que solo implicaba la posibilidad teórica de que el vínculo implícito en toda comunicación se estableciese en la realidad. Su agnosticismo fundamental le impedía ir más allá. Entre la *potencia* (comunicabilidad) y el *acto* (comunicación) se comprometía sólo con la primera.

Es indudable que si contemplamos la comunicación como un proceso aisladamente tendido entre dos seres, entre un aragonés y un andaluz, entre una muchacha de Samaná y un arquitecto de Barahona, y aún entre marido y mujer, no existe ninguna garantía de que la comunicación sea establecida. No queda sino la posibilidad: la comunicabilidad kantiana en única instancia. Pero si planteamos el problema, no privada sino históricamente, entonces no puede haber la menor duda de que la comunicación ha sobrepasado los límites de la posibilidad, para convertirse en la hazaña más gigantesca de la especie, puesto que ha permitido al hombre coordinar una acción respecto del mundo circundante y convertirse en el rey de la creación, humillando y de paso extinguiendo al tigre de Bengala y a las reservas milenarias de petróleo mientras se deleitaba con la reproducción magnetofónica de la IX Sinfonía de Beethoven. Luego, la comunicación es un hecho palpable que ha sobrepasado con creces las fronteras de la “*comunicabilidad*”.

En consecuencia, enfrentados al reclamo de iniciar nuestro recorrido por los laberintos de la Crítica, debemos arrancar de la comunicación —y por ende del conocimiento— y reservar el “*discurso*” para la actividad práctica del Crítico.

LA COMUNICACION HUMANA

I

1. El fundamento de todo proceso de comunicación --en cuanto comunicación social y humana-- es la ausencia del objeto que la motiva.

Si el objeto se encuentra presente, la mediatización que toda comunicación supone, es innecesaria, porque el objeto se hace común a todos --*se comunica*-- por la acción sensorial directa de los participantes y la intervención plenaria de sus cinco sentidos⁵.

Sin embargo, no consideramos comunicación con toda propiedad a esta situación, a pesar de su intensidad y su plenitud, porque no es social, no hay acuerdo ni conciencia común entre los participantes acerca de esa captación sensorial (no compartida sino repartida), ni siquiera es estrictamente humana, porque ocurre de la misma manera en otras especies vivientes. La participación de varias personas en la captación de un hecho, es un acontecimiento, un testimonio, una experiencia común, pero no constituye el acto de la comunicación mientras no se realiza la proyección activa y voluntaria de la conciencia.

La forma más rudimentaria y primitiva de la comunicación

social y humana, es la que denominamos *señalamiento*, caracterizada por la militancia activa del dedo índice. Pero aún ésta debe quedar fuera de la comunicación propiamente dicha, por estar referida al objeto presente y sometida al control directo de la actividad sensorial, comprendida en ella todo el sistema, desde el tacto que es el más próximo al objeto cuando lo percibe, hasta la vista que es el más lejano.

2. Cuando por el contrario el objeto se encuentra ausente —por ejemplo en el pasado o más allá del horizonte sensible— tanto la actividad sensorial como el señalamiento, resultan inoperantes. La ausencia impide referirnos a ellos por la vía del señalamiento, que es sólo una invitación a dirigir la acción sensorial hacia un objeto, cuya presencia se define por la posibilidad de esta acción.

Se hace necesario entonces un vehículo, un objeto actual y distinto que haga el papel del objeto ausente y reciba en su lugar la acción de los sentidos, de modo que lo sustituya. La referencia al objeto ausente se hace entonces posible, manipulando el objeto actual y distinto como si fuera aquel.

Es a este procedimiento, que consiste en comunicar un objeto sirviéndonos de otro, al que denominamos COMUNICACION propiamente dicha. La expresión gráfica de este mecanismo sería la siguiente:

objeto presente —→ acción sensorial: (directa)

objeto ausente —→ objeto actual —→ acción sensorial:(indirecta)

Como se ve, el rasgo distintivo de la situación comunicadora, es la introducción de un objeto extraño que hace las veces del objeto ausente. Esta acción traslaticia mediante la cual el objeto ausente es, por decirlo así, “trasladado” a otro, es solo una tentati-

va, una aspiración, un desideratum, puesto que, obviamente el objeto ausente y el objeto actual que lo reemplaza, son dos objetos distintos. Sobre el primero se ejerce la acción total y plenaria de los cinco sentidos mientras que el objeto que lo reemplaza sólo tolera la de aquellos dos, el oído y la vista, que los escolásticos calificaban de “*máxime cognoscitivi*” y que según Eco debieron calificar de “*maxime comunicativi*”.

De tenerse presente en toda ocasión está característica esencial de la comunicación porque el haber olvidado a veces que la operación traslaticia es común a toda forma de comunicación social y humana y no sólo a una, ha dado origen a situaciones de empantanamiento que impide comprender su mecanismo.

3. De acuerdo con la naturaleza del objeto actual que emplaza al objeto ausente, consideramos dos grandes vías de comunicación:

Comunicación verbal, signo y símbolo

a) la COMUNICACION VERBAL en la cual la aglutinación de grupos mentales llamados *conceptos* se materializan en imágenes sonoras llamadas *palabras*.

Estas imágenes sonoras, que aspiran a comunicar el objeto ausente, sólo funcionan cuando los sujetos del proceso comunicador se encuentran presentes. Solo funcionan, como se dice en la calle, de tú a tú.

Cuando los sujetos se encuentran ausentes, o separados hasta el punto en que no alcanza la voz, entonces se ven obligados a recurrir a aquel otro de los sentidos comunicadores, la vista, y sustituyen las imágenes sonoras por imágenes visuales. De esta

manera, no solo se aprovecha la ventaja del alcance superior de la visión, sino que se hace posible el registro permanente de la voz, porque *“las palabras vuelan pero los escritos quedan. ..”*

El procedimiento mediante el cual se lleva a cabo esta sustitución, toma dos formas distintas:

- a) cuando las imágenes sonoras son sustituidas por imágenes visuales dotadas de las mismas facultades combinatorias del lenguaje oral y, en esa virtud, permiten la producción y el intercambio de conceptos múltiples, se las denomina SIGNOS;
- b) cuando las imágenes sonoras son sustituidas por imágenes visuales, y aún por otras imágenes sonoras, totalmente desprovistas de facultades combinatorias, así como de la facultad de intercambiar mensajes y producir otros nuevos, se las denomina SIMBOLOS.

El SIGNO y el SIMBOLO, como una especie de castigo, sustituyen a la palabra oral, en forma visual y eventualmente también sonora, mientras que ella sustituye al pensamiento sólo en forma sonora.

Pero las diferencias entre SIGNO y SIMBOLO son ostensibles y profundas.

El SIGNO sólo se realiza en combinación con otros signos. Así vemos que la palabra escrita, los signos taquigráficos y musicales como también los del sistema de luces o banderas de la marinería, sólo alcanzan su plenitud comunicadora cuando se combinan para producir un mensaje completo, lo que llamamos alcanzar un *“sentido”*.

Todo *signo* supone un *“código”*, un sistema articulado y conocido a cabalidad por los participantes en la comunicación

de modo que cada uno de ellos “*descodifica*” el mensaje recibido, con un rendimiento que depende, naturalmente, de su dominio del código.

Por la naturaleza de su función el SIGNO es siempre visual, porque su propósito es extender las facultades de la imagen sonora (Véase De Saussure, ob. cit., página 72 y siguientes. T. 2, Cap. VI). Pero puede ocurrir que, en determinadas condiciones, la situación se invierta y entonces este signo visual se vea obligado a ser sustituido de nuevo por una imagen sonora, si ésta es capaz de superar el alcance de la vista. Ese es el caso del sistema telegráfico de Morse, en el cual los puntos y rayas, que antes sustituían a las letras del lenguaje escrito, son sustituidos por silbidos cortos y largos cuyo alcance es multiplicado por los impulsos eléctricos, superando con mucho las posibilidades de la visión.

Algo semejante ocurre cuando la vista resulta incapacitada para llevar a cabo la sustitución, como en el caso de los ciegos. En este caso, las imágenes sonoras se sustituyen por imágenes táctiles como en el Sistema Braille.

En estos casos excepcionales, la sustitución de las imágenes sonoras del lenguaje natural se llevan a cabo en un segundo peldaño, o si se quiere en un tercero: el objeto ausente es sustituido por la palabra sonora, esta por la imagen visual y, por fin, ésta por la imagen nuevamente sonora o táctil. Pero, como que éste último peldaño se produce solamente a guisa de adaptación excepcional de la imagen visual, la naturaleza esencial del SIGNO sigue siendo de naturaleza visual.

Las posibilidades combinatorias del signo son inmensas, porque se llevan a cabo en un doble nivel: representando las unidades sonoras de la palabra hablada por medio de grafismos (fonemas), letras, puntos y rayas, destellos o haces luminosos, posi-

ción de las banderas. . . etcétera, para formar palabras (morfemas); y combinando estas palabras para formar oraciones y frases, o sea el discurso capaz de transmitir un número incalculable de mensajes. El rasgo característico del signo es esta facultad combinatoria ilimitada.

EL SIMBOLO, por el contrario, sólo alcanza su plenitud aisladamente. Su mecanismo consiste en sustituir un solo concepto, y por consiguiente transmitir un solo mensaje, por medio de un solo objeto. Varios objetos pueden combinarse entre sí para constituir un símbolo, la Estatua de la Libertad por ejemplo, pero articulándose en una sola unidad objetiva (estructura) para transmitir un solo concepto: *“la libertad que ilumina al mundo”*. . . Y este concepto, como se ve en este ejemplo, puede a su vez articularse en más de una palabra, aunque por lo general basta con una.

La columna de humo con la cual los sacerdotes egipcios, antes de conminar al Nilo a desbordarse, se comunicaban de colina en colina el crecimiento de las aguas en las cabezas del río ilustra cabalmente el mecanismo de la comunicación simbólica. Para aquellos que estaban dentro de la convención, la columna de humo era equivalente a la palabra ¡YA! Pero este procedimiento era inoperante para transmitir otro mensaje. En cambio, los Galos utilizaban un sistema parecido que les permitía la combinación y, desde luego, la transmisión de mensajes diferentes. En este caso se trataba del signo y no del símbolo. Con mucha justeza se ha hecho un autor la siguiente pregunta *“¿No se habla acaso de la eficacia comunicativa del sistema usado por los Galos, consistente en una serie de fuegos cuyo número, dimensión y color, debidamente combinados, era un sistema de signos informativos?. . .”*⁶.

El SIMBOLO puede ser indistintamente visual o sonoro. La luz verde del semáforo que autoriza el tránsito y que traducimos por la palabra PASE o SIGA, o la luz roja que entendemos como

NO PASE o DETENGASE, y así mismo la caravela con dos tibias atravesadas sobre un recipiente y que entendemos como VENE-NO, a menos que la veamos sobre un galeón en cuyo caso diremos PIRATA y muchísimos otros casos conocidos: la sortija de matrimonio, la paloma de la paz, el corazón atravesado por una flecha, etcétera, son todos símbolos visuales, más o menos universalmente establecidos. Pero la sirena de los bomberos que nos indica FUEGO, el silbato de las fábricas que podemos tomar por la palabra SALIDA o ENTRADA según la hora, la bocina de los automóviles que entendemos por APARTESE y muchos otros: el caramillo del amolador, el silbato de la policía, las campanadas de la iglesia, los 21 cañonazos de los días patrióticos, etcétera, son todos símbolos sonoros.

Tanto el SIGNO como el SIMBOLO suponen una aceptación universal por parte de la sociedad, sin cuya aceptación quedaría paralizado su funcionamiento, y éste es también un rasgo característico que conviene destacar en el presente estudio. La universalidad del signo y el símbolo es considerablemente más amplia en este último por cuanto puede franquear libremente la frontera de los idiomas. Por eso en los hoteles frecuentados por viajeros que supuestamente ignoran el idioma nativo, se prefiere el *símbolo* al *signo* cuando ello es posible. La palabra CABALLERO se indica sustituyendo la palabra que lo designa sirviéndose de una figurita que representa un sombrero de copa o una pipa, mientras que la palabra DAMA se sustituye por una sombrilla o un collar de perlas, pintados sobre la puerta que da acceso a los tocadores. . .

El gesto supremo de la comunicación verbal consiste en sustituir las formas sonoras del lenguaje oral a formas visuales y aún sonoras, invariablemente reversibles a la forma original de la palabra hablada. Esto significa que el SIGNO y el SIMBOLO encarnan indefectiblemente el concepto materializado por ella y por eso se la denomina COMUNICACION VERBAL. Y no es gratuita esta denominación.

La presencia de un signo o de un símbolo nos coloca automáticamente en disposición de hablar. Inclusive de viva voz, porque este vínculo sonoro del pensamiento con la vida es, como decía De Saussure, “*el vínculo natural, el único verdadero, el del sonido...*”.

Comunicación artística

La otra vía abierta a la comunicación humana es,

b) la COMUNICACION ARTISTICA, en la cual el objeto ausente es sustituido por un objeto *nuevo*, totalmente desconocido, creado exclusivamente para una específica crisis comunicadora planteada a su creador.

El mecanismo de la comunicación por esta vía es mucho más sencillo que el del lenguaje. No exige un dominio tan severo del código como el signo, complicado por la diversidad de los idiomas. No exige estar dentro de la convención universal que supone el símbolo. No exige esa faena a veces dolorosa de acoplamiento reflejo del signo o el símbolo al objeto que representa. No se necesita más que la capacidad mínima de la vista o del oído para captar la presencia de un objeto.

Sin embargo, por esa tiranía que el lenguaje ejerce sobre las conciencias, la comunicación artística ha constituido una perpetua inquietud cuando no una zozobra, y por lo general un profundo misterio para la inteligencia, obstinada en disipar todas las brumas con la linterna conceptual.

El espíritu de esta obstinación puede reconocerse en estas inspiradas palabras de George Miller, recogidas por Malmberg en una de sus obras:

“Si un objeto no apareciera similar a sí mismo, si las sucesivas manifestaciones de un suceso no parecieran las mismas, si los miembros de una clase no guardasen semejanza con los otros, si nunca pudiera apreciarse igualdad entre las relaciones, resumiendo, si cada suceso fuese nuevo y desconocido, la normal estabilidad del universo perceptible nunca hubiera podido ser establecida a partir del material que nos proporciona nuestra experiencia y el mundo seguiría siendo una caótica confusión. El primer paso hacia el orden y el sentido consiste en reconocer que algo que experimentamos antes está ahora sucediendo de nuevo”.

Pero es claro que antes de que volviera a suceder, este suceso ha debido ser *“nuevo y desconocido”*. Y que es entonces cuando ha debido darse *“el primer paso”*. Con esta agravante, que el acontecimiento nuevo, y por tanto desconocido, sigue dándose continuamente en la vida real, de modo que no siempre es factible reconocer que lo que está sucediendo ahora, lo habíamos experimentado antes. La vida sería inmensamente aburrida —el amor, el paisaje, la revolución— si consistiera siempre en volver a leer la misma página. . .

Precisamente, el comportamiento desconcertante del objeto artístico resulta del hecho de que el objeto ausente es sustituido por un objeto nuevo. Es claro que el mecanismo reflejo en el cual se encuentran inmersos nuestros sentidos normalmente, sufra una dislocación e inclusive una angustia al encontrar un vacío donde usualmente se encuentra una palabra, porque el objeto nuevo no está acoplado a un concepto previamente establecido. Toda tentativa de subsumir este objeto en un concepto se traduce por una frustración, a menos que se prescinda del acoplamiento conceptual y se permita a estos sentidos privilegiados entregarse al goce de la percepción primitiva, la de la infancia quizás o la del remoto antecesor antropopiteco. Es decir, la sensualidad suprema, tan próxima a la desnudez y la nocturnidad. . .

Esto significa que ninguno de los recursos sustitutivos propios de la comunicación verbal —el SIGNO, que se desenvuelve en los marcos de un sistema articulado, o el SIMBOLO, cuya fijación a un concepto se determina por convención o por decreto —resultan aprovechables y más bien constituyen un estorbo, una intrusión deplorable en la realización del proceso.

Naturalmente, tratándose de la comunicación humana, es comprensible que el objeto artístico tenga estrechos vínculos de familia con el SIGNO y el SIMBOLO. Lo que es esencial de este parentesco es lo que es esencial a toda comunicación. Justamente, es este vínculo el que origina el océano de confusiones que domina este campo y, por decirlo así, impide criminalmente que la comunicación artística reivindique su propia identidad. Aquí debe quedar bien claro para no olvidarse jamás: lo que hay de común en la comunicación verbal —síglica o simbólica— y la comunicación artística es que en los tres casos, *el objeto actual sustituye al objeto ausente*. (“*Something stands for something*” como dicen los Peirce y los Morris).

Pero ahí concluye todo parentesco. Lo demás, por ejemplo que el símbolo se presenta siempre como un objeto solitario o que la caligrafía chinesca o árabe provoque el sensualismo visual, es episódico. Solitario no quiere decir nuevo. El deleite visual no significa comunicación, como no sea amorosa. . . Puede recorrerse toda la literatura lingüística y su ahijada la semiótica, así como toda la estructuralista, con la excepción de algunos oasis de frescor, y se encontrará siempre lo episódico convertido en esencial, a causa de la obstinación en extender la significación de ese parentesco a toda la esencia artística.

La clave de este embrollo se encuentra en el respectivo comportamiento de las dos vías frente al objeto ausente: la comunicación verbal lo evade, disolviéndolo en un concepto generalizador;

la comunicación artística lo enfrenta, apropiándose de lo que hay en él de individual y único para proyectarlo, hasta donde pueda hacerlo el artista determinado, como tal objeto individual y único⁷.

La obra de arte no significa, esto es, no convierte su figura en un elemento articulable con otras para transmitir un mensaje; no simboliza, esto es, no materializa en su figura una palabra o un conjunto de palabras, dotadas a su vez de significado. Su función consiste en restituir el objeto ausente a la presencia activa, en devolverlo al mundo de la acción sensible, extrayéndolo de las brumas mentales y situándolo de nuevo en el mundo. De nuevo pero como objeto nuevo. Y en el mundo pero no para ser sino para comunicar, para ampliar en la condición del hombre el dominio y en ocasiones el disfrute, que quisiera eterno, del ser.

No existe ninguna posibilidad, fuera de la comunicación artística así entendida, para llevar a cabo este prodigio. En verdad no se le puede perdonar al hombre que trate de despojar-se de esta que es tal vez su facultad más excelsa, mezclándola con otras cualidades excelsas, por más que también lo sean. Y debe tenerse presente que cuando el prodigio no se produce, es solamente porque no estamos en presencia de una obra de arte. A menos, naturalmente, que la obra de arte no esté en presencia de un consumidor. . .

como objeto nuevo. Y en el mundo pero no para ser sino para comunicar, para ampliar en la condición del hombre el dominio y en ocasiones el disfrute, que quisiera eterno, del ser.

No existe ninguna posibilidad, fuera de la comunicación artística así entendida, para llevar a cabo este prodigio. En verdad no se le puede perdonar al hombre que trate de despojarse de esta que es tal vez su facultad más excelsa, mezclándola con otras cualidades excelsas, por más que también lo sean. Y debe tenerse presente que cuando el prodigio no se produce, es solamente porque no estamos en presencia de una obra de arte. A menos, naturalmente, que la obra de arte no esté en presencia de un consumidor. . .

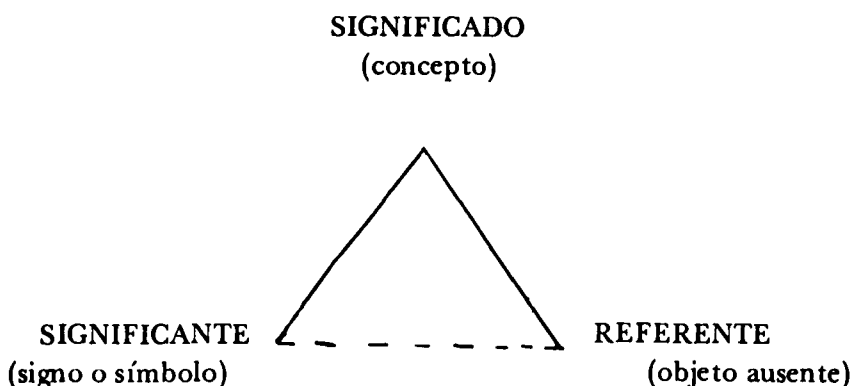
II

4. En ambos casos, sea que se considere la *comunicación verbal* o la *comunicación artística*, participan cuatro protagonistas en el proceso. Dos de ellos subjetivos: uno que trasmite un mensaje y otro que lo recibe. Y dos, objetivos: un objeto ausente y un objeto actual que lo sustituye haciendo posible la acción de los sentidos. A esta acción sensorial es a lo que llamamos presencia...

a) En la comunicación verbal se denomina EMISOR al remitente del mensaje y RECEPTOR al destinatario. El objeto ausente se denomina más o menos frecuentemente FUENTE, y al objeto actual que lo sustituye y sirve de vehículo a la comunicación, SIGNO o SIMBOLO, como hemos visto, según su comportamiento al rendir su mensaje.

b) En la comunicación artística se denomina ARTISTA al remitente del mensaje y CONSUMIDOR (o *gozador, auditorio, espectador, contemplador, lector o público*, según los casos) al destinatario. El objeto ausente se denomina MODELO en las artes plásticas (y *tema, motivo, fuente de inspiración* y de otras diversas formas en los variados géneros artísticos), y el objeto que lo sustituye OBRA DE ARTE.

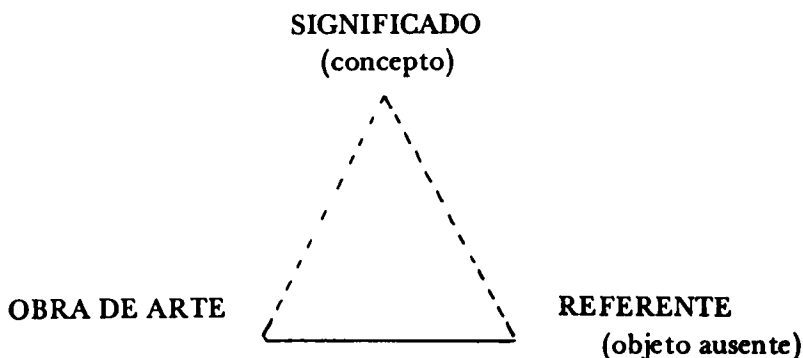
5. El esquema de la comunicación verbal se expresa gráficamente por medio de un famoso triángulo que, aunque había sido utilizado ya, fue puesto en boga en 1923 por Ogden y Richards y, de entonces a acá ha sufrido innumerables transformaciones, adaptaciones y censuras, aunque sigue siendo útil para ilustrar el mecanismo de la comunicación verbal. Obviamente, podría servir también para ilustrar la comunicación artística invirtiendo su conducta, pero la tendencia general es hacia la confusión de ambos mecanismos. En el cuadro en cuestión se denomina SIGNIFICANTE al objeto actual (aunque aquí se ponen otros nombres, a veces *signo*, y Ogden y Richards ponen *símbolo*); SIGNIFICADO, al concepto que condensa las cualidades generales y diferenciales del objeto ausente; y REFERENTE al objeto ausente mismo, que sirve de motivo a la comunicación. Cada uno de estos términos ocupa un vértice del triángulo, de la siguiente manera⁸:



Como se observa en este esquema, la comunicación verbal⁹ efectúa un desvío antes de entregar su mensaje, pues no sigue la línea de puntos que une al SIGNIFICANTE (objeto actual) con el REFERENTE que es el objeto ausente, al cual sustituye, sino que pasa antes por un concepto, que es su SIGNIFICADO o referencia según Ogden y Richards. De modo que, según se visualiza aquí, la misión de la comunicación verbal se realiza en el concepto. Significar equivale a entregar ese concepto.

La línea de puntos indica que el SIGNIFICANTE (signo o símbolo) no puede entregar directamente al objeto ausente que lo motiva o dispara, sino un concepto general que es lo que se entiende por SIGNIFICADO. Y, precisamente, el no seguir esa línea directa representada de manera interrumpida, tartamudeante, por la línea de puntos, sino la línea gruesa que se quiebra al llegar al concepto, es lo que la caracteriza como comunicación verbal, porque ese concepto se materializa invariablemente en términos verbales.

6. Cuando se trata de la *comunicación artística*, el objeto que sustituye es la OBRA DE ARTE y entonces no puede llamarse SIGNIFICANTE porque ella no “significa”, o sea, no entrega un concepto sino una imagen o representación del objeto ausente. En el esquema en cuestión sigue la línea de puntos para entregar su “referente”, vale decir el objeto ausente mismo. El triángulo sería ahora así:



En el cual la vía conceptual, representada ahora por la línea de puntos, se encuentra bloqueada.

7. Por lo mismo que la obra de arte no es un signo o un símbolo resulta inevitable que el consumidor la someta a una enorme carga subjetiva y reciba el mensaje sin el control que la sociedad acuerda

a la comunicación verbal, por limitado que sea ese control. El trabajo del artista consiste, pues, en reducir esta carga subjetiva (polivalencia) del consumidor a su mínima expresión a fin de que reciba el mensaje en toda su integridad y sin desviaciones sónicas y simbólicas de ningún género. En la medida en que logra este propósito, asegura el alcance de su obra y la realización de la comunicación artística.

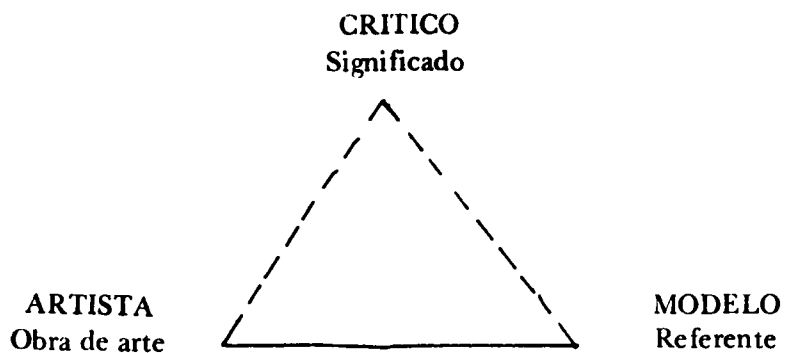
En esa virtud ha sido siempre una aspiración de la humanidad la de encontrar una forma de emancipar a la obra de arte, de esa carga subjetiva del consumidor y descubrir un método o establecer un código que permita descifrar el mensaje de la obra de arte, de la misma manera que se descifra un signo o un símbolo. O dicho de otro modo, traducir la obra a los términos del lenguaje. El desarrollo moderno de la Cibernética y otros medios de la técnica electrónica, han estimulado estas tentativas sin que hayan dado resultado alguno.

De todos estos esfuerzos, el único que ha podido instaurarse, pero solo ignorando los problemas agudos y sutiles que plantea, es la institución del Crítico de Arte y de la Crítica en general. El Crítico se nos aparece de improviso como el portador del secreto que esconde la obra de arte y nos permite pasar de la contemplación al deleite.

8. Este planteamiento se desprende del hecho de que invariablemente encontramos al Crítico situado entre el artista y el consumidor de la obra de arte. Y es tan inseparable de su condición misma ese hecho, que bien podría ser considerado el Crítico como un tercer sujeto engarzado en el proceso de la comunicación artística.

Pero esta situación no surge de una necesidad sino de una práctica. En teoría, la Crítica permanece atrapada en una contradicción insuperable.

Volviendo al esquema anterior esta contradicción se expresa-
a gráficamente así:



LA CONTRADICCION ESENCIAL DE LA CRITICA

1. La contradicción que aflige a la Crítica radica en la dificultad inherente al lenguaje para comunicarnos en toda su plenitud la realidad que nos circunda.

El lenguaje que poseemos es, ciertamente, el mejor de los lenguajes posibles. Al menos, ningún otro ser viviente ha sido capaz de superarlo. Ni siquiera de inventarlo. Pero dista mucho de ser el lenguaje ideal.

Para serlo, este lenguaje debería ser capaz de designar con una palabra única a cada objeto único. No dejar en el más profundo anonimato a la inmensa mayoría, en rigor a la totalidad de los objetos que nos rodean, como ocurre con el lenguaje que poseemos.

En lugar de decir "*hojas*", y envolver en esta palabra niveladora a todas las hojas habidas y por haber, debería ser capaz de identificar a cada una de ellas con un vocablo exclusivo, cargado de su aroma vegetal. Y no sólo a las que pueblan la flora de estos días. También debería identificar a las que dispersaron las brisas del último otoño o arrancó la mano de un curandero aborigen. Por ejem-

plo a aquella hoja afortunada que al ser hervida, dio toda su sustancia milagrosa para salvar de las fiebres tercianas a la Virreina del Perú, y reveló con este desprendimiento la existencia de la *quinina*. Esta hoja pasó por el mundo dejando una brillante hoja de servicios al género humano sin que su identidad fuera establecida jamás. Desdén similar sufrió la bíblica hoja de parra. Y quien dice hojas de plantas dice hojas de libros. Y puede tirar la vista en su derredor para reconocer de inmediato que vivimos en un mundo poblado de seres peregrinos que viajan de incógnito. . .

2. Es verdad que a veces lo hace. El buque TITANIC nos dejó un nombre que permite recordar su tragedia y no pocas de sus cualidades navieras. Y con el suyo el de todos sus pasajeros. La PLAZA DE LA HISPANIDAD de Madrid, que ni siquiera existe porque aún (1978) no ha sido construída, posee ya un nombre que nos permite sonreírle a veces. Y hasta el FARO A COLON en Santo Domingo, que seguramente nunca se construirá.

Pero si comparamos este número de objetos únicos, dados una sola vez en el tiempo, en el espacio o en la fantasía, efectivamente designados con una palabra propia (y sin olvidar a los cuatro mil millones de seres que componen la población del planeta y sus ciudades y las calles de estas ciudades, sus ríos, sus puentes y hasta sus rincones oscuros) todavía resulta infinitesimal comparado con la inmensidad infinita de objetos que en cada milímetro del mundo permanece innominado, clandestino y secreto. Y no será necesario añadir los pequeños y grandes acontecimientos, como la muerte de una araña o el incendio del Reichstag, cada uno de los cuales amerita un nombre y a veces lo lleva, continuamente suscitados en los infinitos encuentros de unos objetos con otros. . .

3. Es claro que el volumen de los objetos que nos rodean es tan inmenso que exigiría una capacidad mental elevada varias veces a la potencia(n) para registrar sus nombres si los poseyeran. El drama de

la condición humana es que su mente es *finita* y que la pluralidad de los objetos que exigen su atención es *infinita*.

4. Pero el problema es mucho más grave. Es que a esta infinidad numérica, *cuantitativa*, hay que sumarle la infinidad *cualitativa* de los objetos que pueblan este mundo.

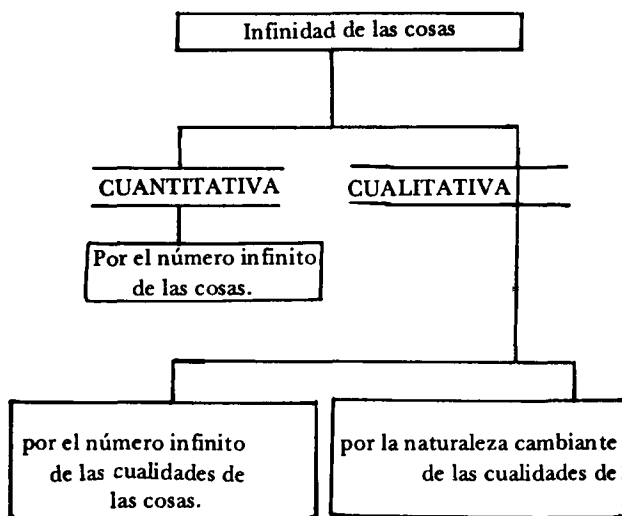
Si volvemos a la hoja anónima que curó de tercianas a la Vi-reina, reconoceremos que poseía un número infinito de cualidades que eran exclusivamente suyas. No solamente contando aquellas que eran accesible a nuestros sentidos, como su forma y color, su temperatura y su peso, su tamaño y el tejido de su nervadura, su sabor y su capacidad para abandonarlo cuando era hervida, sino también aquellas que no por estar fuera del alcance de nuestros sentidos dejaban de ser cualidades suyas y propias de su estilo privado de existencia vegetal. Debemos imaginar que, puesto que ninguna hoja es idéntica a otra, ella ha debido poseer su manera propia de incorporar la savia a la mecánica de sus células y servirse de los rayos del sol para producir sus profundas alteraciones químicas y sus formas vitales. Y, una vez que hayamos podido concebir esta infinidad de cualidades, podemos comprender que todas ellas desaparecerían por efecto de los cambios que sufría y eran sustituídas por una nueva infinidad de cualidades. Vale decir que era infinita al mismo tiempo que dejaba de serlo, para asumir una nueva infinidad, de modo que desde el momento en que brotó en la rama hasta aquel en que se consumó en la olla, pasó por un verdadero delirio de infinitudes sucesivas. Esto significa que su infinidad lo era en un doble grado:

- a) por el número *infinito* de cualidades que va, desde las formas tangibles hasta aquellas que se encuentran más allá de la esfera sensible, en el seno de su estructura física y química, tal vez mucho más allá de sus confines atómicos; y
- b) por la naturaleza *finita* de esas cualidades, a cada instante

desaparecidas para dar paso a cualidades nuevas, con lo cual la anulación de una infinidad implicaría su sustitución por otra nueva, en un devenir incesante y torturador.

Se comprende, pues, que el destino de la mayoría inmensa de los objetos que nos circundan sea el de permanecer en la sombra. Representan un desafío demasiado severo para nuestro módico lenguaje.

Podemos darle una expresión gráfica a estas ideas en la forma siguiente:



Este delirio de infinitud ha sumido al hombre en la más perturbadora de sus angustias desde la más remota antigüedad. Ya Aristóteles nos ha legado en su METAFISICA un elocuente testimonio en esta bella interrogante:

"El problema anejo a estas cuestiones es a la vez el más difícil de todos y el más necesario de considerar, y de él vamos a tratar

ahora: si no hay nada aparte de las cosas individuales, y las cosas individuales son infinitas, ¿cómo será posible una ciencia de las cosas infinitas? . . .

Fácilmente, podríamos contestarle hoy. Porque es un hecho notorio que el hombre ha alcanzado ya esa ciencia. Y, por cierto, en unos términos tan pasmosos que no es ya posible, como lo era todavía en tiempos de Hegel, encontrar un sabio capaz de almacenar toda la sabiduría de esta época. Hay que ver que cuando Aristóteles formulaba esa pregunta, faltaban sus buenos veinte siglos, dos mil años, para la invención de la imprenta, una hazaña que contemplada a la luz de los prodigios de la física nuclear o de los ingenios interestaciales de nuestros días, nos parece invento de niños.

Ello ha sido posible, no tanto por la industria del hombre como por la posesión del lenguaje, que le ha permitido la acción coordinada de su inteligencia, la acumulación de experiencias seculares y la programación de posibilidades innúmeras.

Sin embargo, para alcanzar ese resultado, el lenguaje se ha visto obligado a recurrir a un artificio, o si se quiere a una estrategia, a fin de responder y dominar la interrogante aristotélica. Hacia allí debemos dirigir nuestra atención.

PRIMER RODEO

para superar la infinidad cuantitativa.

A. Este primer rodeo consiste en designar verbalmente conjuntos de objetos en lugar de objetos individuales.

Para comprender la prodigiosa ventaja de este procedimiento, imaginemos la perplejidad de nuestro antecesor prehistórico al asumir la condición humana. Al principio se encontraría sumergido en la infinidad de los objetos circundantes, completamente incapaz de advertir la menor diferencia entre ellos. Para él una piedra, una cabra, un riachuelo, un trueno y un pájaro, serían episodios del paisaje, momentos igualmente indiferenciados del espectáculo de la naturaleza. No sería capaz de advertir ninguna diferencia entre un pájaro y un rinoceronte peludo.

Pero ha debido llegar el día en que se percatara de algunas cualidades, por ejemplo *pico y plumas*, que se repetían en unos y faltaban en otros. Este hallazgo representó en su conocimiento del mundo un avance gigantesco, y de paso entretenido, porque le permitió otorgarle el nombre de *pájaro* a ese conjunto de cualidades que se repetían en unos y faltaban en otros, y llevar a cabo esa misma operación bautismal con el resto de los objetos que le circundaban.

Esto no significaba que pudiera designar individualmente a cada uno de esos pájaros. Pero, apoyándose en la presencia de los

objetos, fue suficiente para superar el caos original. Al diferenciar grupos de objetos entre sí, se le hizo posible referirse a cada objeto individual por medio de la palabra que designaba su grupo. Y además alcanzó la capacidad de referirse a ese grupo cuando no estaba en su presencia, lo que llamamos, pensar en ellos. El sonido de la palabra pájaro comenzó a volar en su pensamiento. . .

Con este proceso imaginario, aunque no fantástico, se enlazan tres prodigios: uno, el advenimiento del *lenguaje*. Otro, el de la *comunicación* exclusivamente humana. Y otro más, que algunos consideran el más prodigioso de todos aunque en rigor se sitúa en el mismo rango de los otros, el *pensamiento*.

En los tres casos el fundamento es el mismo: *la operación mental por medio de la cual se aísla un conjunto de cualidades comunes a varios objetos, desentendiéndose de las cualidades propias de cada uno de ellos.*

Este procedimiento astuto, denominado en Lógica abstracción, porque “*abstrae*” o separa del objeto las cualidades comunes con otros, se lleva a cabo en la interioridad de la mente. Por eso se le llama CONCEPTO, del latín *conceptio* (generación interior, como la concepción materna).

El concepto sólo condensa las cualidades generales, o que se encuentran en una generalidad de objetos, pero solamente cuando son también diferenciales, o sirven para diferenciar una generalidad de otra.

Por ejemplo, en la generalidad de las aves encontramos pico y plumas, y sobre todo, vuelo. Pero sólo el pico y las plumas son diferenciales porque el vuelo es también común a la generalidad de los insectos y la particularidad de los murciélagos, que no son aves. Y hay aves que no vuelan.

A estas cualidades generales que son al mismo tiempo diferenciales se las denomina ESENCIA. *Pico y plumas* son, pues, la *esencia* del concepto *ave*.

Esta esencia necesita ser materializada para poder ser transmitida de una mente a otra, o sea, comunicada entre dos o más sujetos. Cuando esta materialización adopta como su medio físico la palabra, ya sea modulada en el aire o fijada por escrito, cae en los dominios de la Gramática y es denominada entonces SUSTANTIVO (O NOMBRE COMUN). Vale decir, común a un número indeterminado de objetos. Este nombre común *sustantiva* la misma esencia del concepto; en realidad viene a ser la vestimenta física, sonora, de este producto mental, y nos permite manejar en el seno de los objetos exteriores las generalizaciones mentales interiores. El concepto pájaro, que es una unidad del pensamiento en los marcos de la Lógica, pasa a ser ahora una unidad del lenguaje en los marcos de la Gramática, y se toma entonces el sustantivo o nombre común *pájaro*.

Este formidable procedimiento inventado por el hombre prehistórico en las sombras de su desamparo, para ordenar el caos que dibujaba ante sus sentidos el abigarrado mundo de los objetos circundantes, no solamente lo convirtió en un hombre *histórico* sino que además le otorgó el dominio indisputable del planeta y lo proyectó airoosamente hacia los espacios interplanetarios. En gran medida debía esta grandeza a esa humilde categoría gramatical que conocemos, no sin cierto desdén, como sustantivo o nombre común, tal vez por ser común. . .

B. Pero no podemos perder de vista que se trata de un rodeo.

Como ha dicho graciosamente André Regnier: "*el modelo de un objeto concreto es un objeto abstracto cuya descripción es considerada por nosotros como un objeto concreto*". En verdad no lo es. El procedimiento de denominar al individuo sustituyendo

sus cualidades propias, que son las que determinan lo que un individuo ES, con aquellas cualidades limitadas que son comunes a un grupo y lo diferencian de otro grupo, equivale a decir, no lo que este individuo ES sino obviamente lo que NO ES. Con la frase es un pájaro no decimos lo que este pájaro *es* sino sólo que *no es* un insecto ni un murciélago ni una nube. Porque es claro que no existe en mundo alguno ningún pájaro que sea sólo pico y plumas, por lo que decir que este pájaro determinado lo es, sin decir además que es pico torcido y plumas rojas y también espuelas doradas y ojos transparentes y un millón de cualidades más incluyendo la de que en estos mismos instantes canta en la rama verde junto a una ventana azul a las seis de la mañana de tal domingo de mayo, no es decir lo que este pájaro ES. Lo único que estamos diciendo es que no es un mamífero ni un receptor de onda corta porque estos carecen de pico y de plumas.

Por consiguiente, este sustantivo común, que es el vestuario mundano del concepto pájaro, o más correctamente ave, cuya esencia es “pico y plumas”, es incompetente para designar al pájaro individual y deja latente el problema de la determinación verbal de este pájaro que ahora canta en la rama.

Pero, diferenciando grupos de objetos entre sí por medio de estos sustantivos o nombres comunes, el hombre ha podido dominar al objeto individual y meter al pájaro en su jaula. Y a veces a los propios hombres. . .

C. Quiere decir que, por lo mismo que se trata de un rodeo, el objeto individual permanece anónimo. Hasta ahora solamente han sido designadas sus cualidades generales, aquellas que denominan al grupo que lo engloba, sin tomar en consideración, y más bien eliminándolas, aquellas que le son intrínsecamente suyas. Ha sido empero suficiente ese procedimiento para sortear el obstáculo de la infinidad cuantitativa del mundo que nos rodea.

Pero ha de llegar el caso en que las necesidades de comunicación exijan la identificación del objeto individual, no por la vía de sus cualidades generales que en tal caso pueden ser insuficientes, sino precisamente por aquellas cualidades propias, íntimas, únicas, aquellas que concretamente determinan su individualidad absoluta. En tal caso sería ocioso apoyarnos en diferencia alguna porque todas la que sean estrictamente suyas serán diferentes. La situación vuelve a plantearse en los términos originales. A nuestro propio hijo no podemos designarlo en base a las cualidades comunes que tiene con otros hijos, ni siquiera con los otros hijos míos. A la calle en que vivo tengo que establecerla como una calle única. A la estrella que me orienta en alta mar la necesito como estrella solitaria. Vuelve de nuevo la necesidad, que naturalmente no se presentará siempre sino sólo cuando resulta inoperante el procedimiento anterior, de identificar al objeto por sus cualidades propias.

Sólo que ya sabemos que tan imposible es lo uno como lo otro. La infinidad cuantitativa es tan infinita como la cualitativa. Las cualidades que determinan a mi hijo, a mi calle y a mi estrella en alta mar, no solamente resultan infinitas sino que lo son en un doble grado, por su propio número y por su naturaleza cambiante. Aquí, como allá, no le queda otro recurso a nuestro lenguaje que apelar a un nuevo rodeo.

SEGUNDO RODEO

para superar la infinidad cualitativa.

A. Este segundo rodeo consiste en prescindir de las cualidades individuales y designar en su lugar las relaciones únicas del objeto único con otro.

La clave de este procedimiento resulta del hecho de que todo objeto se relaciona de alguna manera única con otro objeto. En la infinidad de posibilidades de relación que los objetos entablan en su existencia real, hay siempre una que, en función de nuestras necesidades prácticas, escapa a toda generalización. Todo objeto se establece individualmente en un mundo de relaciones infinitas con los otros objetos que lo rodean. Pero hay un momento en que es solo una la que satisface una necesidad determinada o cumple una misión inmediata y sirve, por tanto, para individualizar al objeto único. La palabra *arena* sirve para designar a todos los granos de arena que hay en el mundo, pero cuando un grano de arena único establece una relación con mi ojo único, esta relación no solamente sirve para identificarlo sino que además, exige precisamente su individualización, para ser expulsado.

En consecuencia, la técnica diferencial anteriormente aplicada es inadecuada ahora y deberá ser sustituida por otra, porque no se trata de la arena en general sino del particular y único grano de arena que se ha introducido en este particular y único ojo mío.

En vez de optar por las *cualidades generales*, optamos ahora

dice nada acerca de sus bulevares ni del famoso “sprit” de sus modistillas ni de ninguna otra de aquellas cualidades que han hecho de esta ciudad, como se dice a veces, la “*capital de las capitales*”, la “*ciudad única*” por antonomasia o la “*ciudad luz*”. Unicamente expresa una relación geográfica.

En el mundo hay muchas manos, blancas, negras, amarillas, rojas y azules. Amigas y enemigas. Abiertas y cerradas. Pero hay una sola mano en el mundo que se encuentra en el Monumento a la Revolución en México. La del General Obregón. La relación entre esa mano y ese monumento es tan estrecha, vale decir tan única, que es reversible y puede decirse que hay muchos monumentos a la revolución en el mundo, inclusive en México, pero sólo uno en que se encuentre la mano del General Obregón. Esta relación única, tal vez no esté en la base de la identificación de estos dos objetos porque otras relaciones igualmente únicas predominen, pero de todos modos se ilustra aquí la naturaleza de este procedimiento.

Tratándose de una persona la situación, aunque más novelesca, sigue siendo la misma. El nombre que una persona recibe al nacer expresa las relaciones con sus padres, y aunque no es ni tiene que ser así, debido a que otro tipo de relación única prevalezca, como en el caso de PLATON, condensa invariablemente unas relaciones únicas con un objeto determinado que puede ser, como en Platón, una relación con la amplitud de sus propios omóplatos, el lugar de su nacimiento u otro objeto cualquiera. Esto indica que el nombre de las personas nada tiene que ver con sus cualidades. Puede ser inclusive cambiado sin mayores consecuencias porque este cambio no afecta en absoluto esas cualidades, inclusive en el caso de Platón pues las suyas eran realmente infinitas. PABLO NERUDA y GABRIELA MISTRAL entre muchísimos otros cambiaron sus nombres, sin duda porque expresaban unas relaciones con la poesía de manera más elocuente que su nombre real, no muy afinados con sus actividades literarias. Y, precisamen-

te en razón de esa precariedad de los nombres de persona, su individualización exige en ciertos casos una considerable acumulación de rasgos y matices raras veces exigidos cuando se trata de otro objeto. Un documento de viaje usualmente demanda un conjunto de datos que se añade a los nombres del viajero, como lugar y fecha de nacimiento, nombre de los padres, sexo, estado civil, detalles físicos como el color de los ojos, piel y pelo, a veces raza, impresiones digitales, fotografía y aún rasgos excepcionales como una cicatriz o un tatuaje. En cualquiera de estos detalles se trata de relaciones del objeto a individualizar con otro objeto, que aspiran a ser tan únicas como el objeto mismo. El nombre personal no recoge, ni muchísimo menos, una pequeña parte de las cualidades que hacen de este individuo la persona que es.

La ilustración por la vía de los ejemplos ha debido ser extensa porque la individualización del objeto por medio de la palabra o palabras adscritas a él, se presta a divagaciones sutiles. Hay quien inclusive ha llegado a sostener que, como toda palabra materializa un concepto, la palabra que designa a un objeto individual también es un concepto, lo cual desnaturaliza completamente la noción de concepto¹⁴

Como hemos visto ya, la esencia del concepto sustantiva las cualidades *generales* y *diferenciales* del objeto, que se materializan a través del sustantivo común. Cuando se trata de un objeto individual estas cualidades no son generales sino propias, *individuo* quiere decir precisamente que no se puede dividir. Estas cualidades propias del individuo no se materializan verbalmente a través del sustantivo común sino del SUSTANTIVO (O NOMBRE) PROPIO. Aunque este nombre propio conserva la facultad diferencial carece de esencia porque no condensa las cualidades generales, ni siquiera las cualidades individuales, sino sólo la relación única del objeto designado, con otro¹⁵.

Sin embargo, se ha sostenido la noción de “*concepto singu-*

lar” en el sentido de que el concepto designa también al objeto individual. Por ejemplo “*el actual presidente de Francia*” es un concepto que, según se dice, designa a un individuo llamado *M. Giscard d’Estaigne*.

La expresión “*el actual presidente de Francia*” es, en efecto un concepto porque es aplicable a una generalidad. Si la encontramos en una obra de 1913, esa misma expresión individualizará a un caballero llamado *M. Falières*, y se aplicará de la misma manera a todos los caballeros que sean presidentes de Francia en la actualidad. Pero es claro que para que esa individualización se produzca será imprescindible amarrarla a una relación única, que en este caso no puede ser otra que la fecha.

Esta simple operación de sujetar la expresión general a una relación única cambia automáticamente su calidad y la despoja de su naturaleza conceptual. Tan pronto como reduce su extensión a 1 para consignar a un individuo y adopta la función individualizadora a expensas de su esencia, salta bruscamente de la naturaleza del sustantivo común a la del nombre propio y se hace equivalente a éste. La expresión “*el actual presidente de Francia*” y el nombre propio de *Valerie Giscard d’Estaigne*, son equivalentes. Y en consecuencia, en ambos casos ha quedado pulverizada la vía conceptual.

B. La operación por medio de la cual se capta la realidad individual y única del objeto se denomina sensación, y el producto que esta sensación deposita en nuestra mente es una imagen, denominada *percepción o percepto* si es la recibida actualmente durante la actividad sensorial, y *representación* si es la que perdura cuando el objeto se encuentra ausente.

Esta imagen, sea *perceptual* que dura un instante, o sea *representacional* que perdura en la imaginación o en el recuerdo, comprende solo aquellas cualidades propias del objeto que nos

rinde el sistema sensorial y no las cualidades condensadas por el concepto. Por tanto, esta imagen individual no se da como ESENCIA, puesto que ésta se refiere a las cualidades que el objeto tiene en común con otros, sino como EXISTENCIA, como cualidades cuya única forma de ser es su propia forma de existir. De la esencia podemos decir en qué consiste, pero de la existencia sólo podemos decir que existe. . .

Esta diferencia entre ESENCIA y EXISTENCIA se encuentra establecida desde los tiempos de Aristóteles. Si apelamos al diccionario nos dirá:

“El ser, la cosa, sustancia primera de Aristóteles, se resuelve en dos maneras de ser diferentes que se completan: el ser esencial, por lo que las cosas son lo que son y se colocan en un orden o categoría específica de seres, y el ser existencial, que implica la idea de acto, de actualización o realización individual y concreta de la esencia común. La esencia expresa, pues, la razón objetiva común del ser de aquello por lo que las cosas son lo que son específicamente y se distinguen de otros seres, abstracción hecha de las existencias de ser. La distinción entre estas dos nociones, esencia y existencia, aparece bien clara en el pensar espontáneo acerca de las cosas; la primera responde por la definición que aplicamos a todo un orden de seres, existan o no. . . la segunda a la pregunta si de hecho existe (on sit) y se contesta, no por una definición, sino por la definición actual o individual del ser. . .”¹⁶.

Maseru, ¿qué es Maseru? Una ciudad. Si así respondemos a quien nos hiciere tal pregunta, no podemos esperar a continuación la pregunta de en qué consiste, porque en tal caso nos estaría pidiendo su esencia. Y como que se trata de una ciudad única, sus cualidades diferenciales no son generales. Todo lo que podemos decir de ella en lo que se refiere a la caracterización de su individualidad es que de todas las ciudades de Lesotho ella es la capital

y, en definitiva, porque esa individualización sólo vale en Lesotho, es que se encuentra, o EXISTE, en tales o cuales coordenadas geográficas. O sea, que MASERU como PARIS no es un concepto, no es una esencia sino una existencia, y expresa por tanto no una generalidad sino una individualidad, un objeto único.

C. Pero no debemos perder de vista que también aquí se trata de un rodeo.

En efecto, el nombre propio designa un objeto único acerca del cual no nos da ni siquiera aquellas cualidades limitadas que son comunes a otros objetos. Sólo nos da una relación de contigüidad en el espacio o de coincidencia en el tiempo, que puede ser una relación de propiedad, de parentesco o de cualquier otra naturaleza, a condición de que sea única.

Pero la relación de un objeto con otro no es ni el uno ni el otro. Es una operación mental que, en cuanto operación mental, es de la misma naturaleza que el concepto, a tal punto que a veces se confunde la una con la otra.

De modo que esa tarea suprema de dominar al objeto único subsiste como un desafío a la conciencia humana, una viva sed de convivencia de la realidad que no se sacia en ninguna de esas dos fuentes¹⁷. Nunca sabremos qué fue aquella hoja que curó de tercianas a la Virreina. No lo habríamos sabido si, salvándola del anonimato conceptual en que la sumergía la palabra “*hojas*”, le hubiéramos puesto por nombre *Margarita*. Siempre quedaría intacta su individualidad infinita, doblemente infinita.

LA TECNICA ARTISTICA

Valiéndose con incomparable maestría de estos dos rodeos, una vez por medio del sustantivo común para superar la infinidad cuantitativa y otra por medio del nombre propio para superar la infinidad a la vez cuantitativa y cualitativa del objeto único, el lenguaje ha podido librarse del obstáculo aparentemente insalvable que le ha opuesto la realidad. Si bien no ha permitido al hombre comunicarse entre sí lo que el objeto ES, al menos se ha movido con toda soltura dentro del proceso de comunicación sirviéndose de lo que el objeto NO ES.

Pero de pronto una mujer sonrío. Sonríe, desde luego, con su boca, no con una boca abstracta, definida en el diccionario como sonrisa general y diferencial o identificada por alguna suerte de relación inefable con la Aguja de Cleopatra o el Lago de Atitlán. Sino con una sonrisa única que sólo entonces se abre al mundo con un arsenal de promesas para el deleite infernal y decisivo. Y súbitamente se desvanece la soberbia verbal del hombre. Porque este mismo hombre que ha sido capaz de estremecer a las generaciones con el relato de sus hazañas por las regiones espaciales o a todo lo largo del Río Congo, se encuentra ahora completamente desvalido ante el desafío de la individualidad absoluta.

Queda automáticamente paralizado por la mudez. Y, si ha de salvarse, tendrá que apelar, como su remoto antecesor prehistórico, a recrearla en un fragmento de calcita o en las paredes de un muro, para dejar un testimonio de su maravillosa existencia a las generaciones futuras. . .

Precisamente su existencia. Porque se trata de una sonrisa única y carece, por tanto, de esencia posible. Su forma de comunicarse es por sí misma, situándose ante los ojos de manera directa y entregando por sí sola su contenido. Su manera de comunicarse es existir.

Como es de notar, este comportamiento existencial evoca el del nombre propio en oposición al del nombre común. Y no es por obra del azar o del capricho que toda obra de arte, posea un nombre propio. Ya este mismo hecho nos advierte que no estamos ante una esencia sino ante una existencia. El nombre de una obra de arte relaciona su existencia individual con otra. “*Las Señoritas de Avignon*”, que por cierto no eran señoritas y menos de la ciudad de Avignon en Francia sino del barrio de Aviñó en Barcelona, se denominan en relación con esa circunstancia, y más frecuentemente por el nombre de Picasso, su autor, que se añade al anterior. Igualmente sucede con el *Hamlet* de Shakespeare, el *Madrigal* de Cetina o la *Concepción* de Murillo o de Rafael según el caso. Kandinski, para eludir toda referencia al objeto real, prefería nombres musicales, “*Variaciones*”, por ejemplo, mientras que Debussy procedía a la inversa al ponerle a sus variaciones musicales nombres que las aproxiamran más a sus referencias objetivas: “*Reflejos sobre el agua*” o “*La Catedral Sumergida*” (por el supuesto sonido de sus campanas bajo el agua). . .

De suerte que es notoria la vecindad existencial entre la obra de arte y el nombre propio.

Pero existe una diferencia fundamental que no debemos per-

der de vista. Es que el nombre propio se establece por convención y, en consecuencia, supone un significado común a una determinada colectividad, y aspira a una validez universal. También el nombre que se le aplica a la obra posee un significado y por eso es un nombre propio.

Así, "*Las Señoritas de Aviñón*" significa el cuadro de Picasso que lleva ese nombre, de la misma manera que el nombre de Picasso significa su autor. Pero la obra de arte no se agota como objeto así denominado sino que es un objeto que sustituye o representa a otro objeto. No "*significa*" como lo hace el nombre propio sino que traduce a términos de percepción actual la ausencia del objeto que representa a otro objeto. No "*significa*" como lo hace el nombre propio sino que traduce a términos de percepción actual la ausencia del objeto que representa. "*Las Señoritas de Aviñón*" no están significadas o referidas a otro objeto sino que están directamente allí sobre la tela. Y, aunque no en la totalidad de sus cualidades infinitas, al menos en un ordenamiento de cualidades, abstraídas del objeto real, que son suficientes para comunicarlo. Estas cualidades distan mucho de ser generales y diferenciales. Han sido abstraídas, pero no por vía conceptual sino por vía existencial, separadas de manera directa del núcleo existencial de esos personajes.

Por consiguiente, cuando aquella sonrisa, como estos personajes de Picasso, se convirtió en objeto ausente y exigió como un recuerdo torturante la solidaridad de las generaciones, la única alternativa posible fue la de reproducirla en un objeto nuevo, tan único, es decir tan nuevo, como ella misma y donde han debido reverberar, como si fuesen presencia activa y actual, sus cualidades ausentes.

Quiere decir que la comunicación artística involucra dos objetos únicos. El *objeto ausente*, que por serlo está fuera del alcance de nuestra órbita sensorial, y la *obra de arte*, que nos entrega en presencia palpitante el objeto ausente.

Ambos objetos, el que motiva la comunicación, y la obra de arte que la lleva a cabo, se caracterizan igualmente por la naturaleza doblemente infinita de sus cualidades y son, por tanto, incommunicables. De hecho, carece de sentido la comunicación de la obra de arte, por cuanto ella misma es comunicación. Cuantas veces sea necesario comunicarla es que ella ha sido incapaz de comunicar. En tal caso no se trata de una obra de arte.

B. Los rasgos que se desprenden de esa situación, como característicos de la obra de arte en cuanto objeto nuevo, son los siguientes:

Item: es un objeto único, porque si es nuevo es único, toda vez que si hubiera existido otro, ya éste no sería nuevo sino viejo y, por tanto,

Item: no forma parte de un sistema, opera en el proceso de la comunicación como una unidad inseparable, y por tanto,

Item: no es un signo susceptible de ser combinado con otros signos para articular un mensaje de acuerdo con un código y, por tanto,

Item: no significa sino presenta o representa en forma directamente sensible y, por tanto,

Item: tampoco es un símbolo, por cuanto éste es siempre reductible a palabras, hasta el punto de hacer posible un diccionario de símbolos: paloma = paz, laurel = victoria, bandera = patria, luz roja = peligro, sonido de sirena o de bocina = apártese, etcétera y, por tanto.

Item: es desconocido porque aspira a comunicar un objeto desconocido y, por tanto,

Item: no generaliza sino que por el contrario singulariza, individualiza, presenta o representa la singularidad y, por tanto,

Item: es verbalmente comunicable.

C. Este escrutinio de rasgos característicos de la obra de arte nos revela que esta vez, a la inversa de las anteriores, no se trata de un rodeo.

En efecto, ahora el objeto artístico y el objeto ausente son, o aspiran a serlo, una misma cosa. La obra de arte es la forma que el objeto ausente adopta para hacerse presente. Cuando no es así, se discute si es o no una obra de arte, o si esa volatilización del objeto ausente es voluntaria o accidental.

Tajantemente invertida es la situación del signo: la palabra *camello* carece de jorobas porque no está en su destino parecerse a un camello. Hay un abismo inmenso entre la palabra *piña* y su fruta. Y todavía más entre *María de los Angeles* y su vida privada. Otro tanto ocurre en cuanto al símbolo: la bandera no tiene nada que ver con la patria más allá de la palabra patria. Ni el faro con los arrecifes. Ni la sirena con el fuego. Ni el corazón con el amor, aunque haya proximidades a veces.

En cambio Guernika es un testimonio desgarrador. Las Variaciones de Kandinski dicen más acerca del pintor que su diario. Estos rectángulos de Mondrián que encierran los colores primarios sin alteraciones ni matices, llevan una carga comunicadora tan intensa que ha podido suscitar la adoración y el fanatismo: *"Su obra es una especie de conquista del silencio, una lenta exploración en las profundidades del vacío, un vacío en cuyo crisol se afirma el Ser a través de una total renuncia. Las pinturas de Mondrián son telas desmaterializadas, ascéticas, que traducen un mínimo de presencia carnal por medio de un máximo de espiritual presencia. . ."*¹⁸ Es Michael Seuphor, un crítico de renombre, quien se expresa en estos términos.

¿Qué ocurre?

Una sola cosa. Hay en el objeto artístico un rasgo supremo, una categoría superior que lo inserta en el juego cósmico de las grandes fuerzas históricas: la obra de arte es la materialización activa y militante de un interés social.

Y es en este punto donde hace su entrada solemne y se impone como una necesidad el Crítico de arte y la Crítica en general.

La Teoría del Arte nos revela que nunca el hombre reprodujo artísticamente la realidad para duplicarla. Cezanne no pintó sus manzanas para que hubiera más manzanas en el mundo. Cuando lo hizo fue para transformar el mundo o para impedir que ese mundo que había sido transformado ya, en el sentido de sus aspiraciones y sus ideales, fuese transformado de nuevo.

Estas dos tendencias, estas dos corrientes, estas dos fuerzas han impulsado la Historia del Arte en todo su recorrido milenario. El propio Seuphor lo reconoce. *“Así pues, ha dicho, una vez más notamos la presencia de dos polos simultáneos en el arte de este siglo: el estilo y la expresión, la norma y la rebeldía. . .”*¹⁹ Lo cual es cierto aunque Seuphor no se aparte de la superficie del cuadro para adentrarse en sus profundidades y descubrir que esta norma y esta rebeldía son el motor, no de las variaciones estilísticas del arte de este siglo, sino de la sociedad humana en todo su recorrido histórico.

Y justamente, la razón de ser del Crítico de arte y la naturaleza de su misión en el seno de la sociedad, consiste en desenrañar para la sociedad, en función de las contradicciones que la animan, el sentido de la obra de arte concreta. Su misión no será ya la de decirnos lo que la obra de arte es. El Crítico sabe que nunca podrá traducir a imagen concreta el contenido abstracto de la palabra que posee. Pero sí podrá, y sabe que es su deber, decirnos lo que la obra de arte es para una sociedad determinada, para un sector o clase social dada, con la cual se identifica

y en favor de la cual, consciente o inconscientemente, toma partido.

Y así se explica que el Crítico de arte sea una necesidad. No una necesidad metafísica. Sino una necesidad histórica, de la cual la sociedad no puede prescindir, a menos que renuncie a sus banderas.

Es por eso por lo que la Crítica de Arte y la Crítica en general, se establece como una actividad práctica, cuyo mecanismo debemos estudiar a continuación.

LA CRITICA COMO ACTIVIDAD PRACTICA

Aquello que la Crítica no alcanza en teoría, lo alcanza en la práctica. Ciertamente, si no fuera así estaríamos empantanados en el estupor del Estagirita: *¡cómo podrá alcanzarse una ciencia de las cosas infinitas. . .!*

Pero esa no es la situación. El hombre avanza chapoteando sobre los pantanos de esa ignorancia. Pero avanza. México se levanta precisamente sobre un pantano por cuyas entrañas circulan veloces e iluminados los trenes eléctricos, dejando una estela de luz como la de los cometas, sin que los hombres que realizaron esa hazaña supieran lo que era la electricidad o la luz. “*Un flujo de electrones*”, dicen algunos, como si dijeran que es un flujo de trenes eléctricos. Se ignora aún fenómenos que pueden parecer menos complicados, acaso por la familiaridad que nos une a ellos en la vida cotidiana, como el fuego. O como el perfume de una rosa. O el tiempo, que fluye igual que los trenes subterráneos. . .

Sin embargo, el hombre ha dominado todos esos misterios sin necesidad de saber lo que cada misterio es. Ha amado y no pocas veces se ha burlado del amor sin conocerlo. Ha avanzado por el mundo, como hicieron los aborígenes para llegar a esta isla, saltando de misterio en misterio.

Y así la Crítica.

Si bien no ha podido ella saber lo que la obra de arte es, no importa. Tampoco lo ha sabido el artista sin que esta ignorancia le haya impedido poblar al mundo de prodigios y arrastrar a las generaciones con sus hazañas. El artista ha respondido a su ignorancia de lo que es el arte, haciendo obras de arte. Ha desdeñado a la teoría —la Estética— para responder al desafío de la infinitud en el campo de la práctica.

Y, como que el destino de la Crítica está indisolublemente ligado al del arte, se ha encaminado por el mismo sendero. Como el artista ha hecho arte, el Crítico ha hecho Crítica.

Esto indica que la comunicación humana no se explica por sí misma ni su rendimiento se mide por la exactitud de su funcionamiento.

Teóricamente, la contradicción entre la comunicación verbal y la comunicación artística, es insalvable. Pero más allá de su mecanismo, inclusive intercambiando esencias y apoyándose mutuamente, palpitan unos intereses que están por encima del rigor teórico y de las limitaciones que impone, atentos solo a su propia supervivencia. Ni el arte ni la crítica ni la comunicación entre los hombres existen por sí mismos. El solipsismo es abominable. Existen para un fin humano, para un fin histórico, para el bienestar y la felicidad de los hombres.

Importa poco entonces que el rendimiento total que se espera de la comunicación, llegue o no llegue a su destino. Lo importante es la acción. Lo que importa es que cualquiera que sea el resultado de la comunicación que ahora se emprende, se sume a otras, arrastre en esta empresa común a aquellos que, de una manera o de la otra, se solidarizan con el mensaje, aunque este mensaje solo se identifique por esta acción. No en balde se le llama

movimiento al trabajo de los artistas y los Críticos cuando se identifican con un mismo destino.

De modo que, lo único que tal vez podemos exigirle al Crítico es un estilo. Justamente el estilo, el punto en donde se encuentran la singularidad del medio con la singularidad del objeto. Así como es singular la obra de arte, también lo es el estilo del Crítico. Y tal vez, cosa que veremos más adelante, sea en ese punto deslumbrador donde encuentre, sino el fundamento teórico, al menos el fundamento práctico de su autoridad.

Lo demás es el método. Porque, de todos modos, el Crítico tiene por tarea introducirse en la obra de arte y sacar a flote un mensaje. Según un famoso Crítico, Leo Spitzer,

“Lo que se nos debe pedir que hagamos es, según creo, operar desde la superficie hacia el ‘centro vital íntimo’ de la obra de arte: primero, observando los detalles en torno a la apariencia superficial de la obra particular. . .; luego, agrupando estos detalles y procurando integrarlos en un principio creador que puede haber estado presente en el alma del artista, y finalmente, haciendo el viaje de vuelta a todos los demás grupos de observaciones, para descubrir si la ‘forma interna’ que se ha construido provisionalmente da cuenta del conjunto. . .”²⁰.

Y, desde luego, esto es lo que se le debe pedir al Crítico que haga, y a lo cual vamos a dedicar las consideraciones que siguen. Pero lo que el Crítico hará, queda completamente fuera de esa demanda. Su gran misión es saberlo y decirlo sin que sea necesario demandárselo. Y a ese punto también debemos algunas consideraciones en las páginas que siguen.

1. La vía de comunicación propia del Crítico es el *discurso*: el modelo verbal por medio del cual articula su pensamiento acerca de la obra de arte concreta.

Este modelo se compone de dos elementos formales: las formas estilísticas y las formas conceptuales. Esto significa que el Crítico elige, o posee de antemano, una manera de decir en cuyo seno se desarrolla un proceso conceptual.

Por sus características se aproxima al género comúnmente denominado *ensayo*. Y, en efecto lo es, salvo en el hecho de circunscribirse rigurosamente a la obra de arte concreta. En la medida en que se aparta de la obra concreta, puede convertirse en “*ensayo crítico*”, si el marco de sus consideraciones permanece próximo a las formas concretas de la actividad artística, y aún en “*ensayo estético*”, si aspira a consideraciones más abstractas, que pueden inclusive llegar, a través de un nivel todavía más elevado, hasta la categoría del “*ensayo filosófico*”. . .

2. En lo que atañe a las formas estilísticas, la Crítica de arte se instala de pleno derecho en los géneros literarios. Y en este

punto se emparenta estrechamente con la obra de arte misma, en lo cual no puede haber nada sorprendente, por cuanto su tarea se confina en la comunicación de la realidad singular.

La Crítica de arte es en cierto modo una crónica de viajes altamente especializada. Dos puntos la diferencian de ella. Uno es la limitación del territorio. La porción de mundo exterior, del cual no están excluidos los paisajes, las costumbres, los habitantes y el genio propio de cada país, se reduce para la Crítica de arte a las fronteras del marco o a las dimensiones del grupo escultórico. El Crítico emprende un viaje con sus sentidos abiertos en toda su capacidad para captar en todos sus detalles, el territorio mínimo que encierra. Absorbe su atmósfera como un viajero, se sume en su interior, adopta su espíritu, se identifica con su acento y sus humores, comparte su existencia en toda plenitud. La primera faena del Crítico es conquistar este territorio con los recursos de la palabra, y tal vez su encanto resida en la gracia con la que este conquistador a la española, descubre el mundo nuevo, o el nuevo mundo, que se esconde entre el colorido o las pinceladas de un mural.

El otro punto en que la Crítica de arte se diferencia de su pariente la crónica de viajes, es el regreso. Ahora se trata de una extralimitación del territorio. Ya no se satisface con haber disfrutado el recorrido y dejar una impresión —una crónica— de la experiencia vivida, aunque no pocas veces, por las razones mismas del oficio, se circunscriba a ella. La Crítica de arte se encuentra esencialmente comprometida ahora, con un juicio de valor, con un veredicto o una sentencia respecto de la validez de la obra en cuya interioridad se sumerge. El viajero se convierte en juez.

En este momento, los elementos sensoriales que constituían su apoyo en el fascinante recorrido del territorio artístico, deben dar lugar al rigor del silogismo y a la ponderación serena de los elementos del juicio.

De nuevo aflora la contradicción esencial de la Crítica, pero esta vez se resuelve en el seno de la sociedad. Como ocurre con toda forma de comunicación humana sus contradicciones teóricas se resuelven decididamente en la práctica. El veredicto supremo del Crítico de arte se consume socialmente. Y en eso, y solamente en eso, consiste su autoridad.

3. Estilísticamente, la Crítica se inscribe hoy en el campo de la Lingüística, aunque con supremas vacilaciones, debido a las desviaciones de la norma establecida por las leyes del lenguaje que constituyen la esencia del estilo. Las vacilaciones de la Lingüística respecto de los aspectos estilísticos de la Crítica, corresponden a aquellas que le plantea el texto literario. Y en definitiva el arte.

En el pasado la Crítica se incorporaba a la Retórica, siguiendo una tradición clásica. Los griegos veían la Retórica como un conjunto de reglas para la perfección —esta manía del helenismo— del discurso. Posteriormente, la Retórica se consagró al análisis del discurso, las llamadas “*figuras de dicción y de pensamiento*” (tropos) y adoptó ademanes normativos que la condenaron a la decadencia. En la actualidad se encuentra vagando en unos espacios indefinidos, luchando con sus propias contradicciones teóricas, pero sólidamente establecida en la práctica. Esto explica la ausencia abismal de manuales consagrados a la Crítica de arte, más o menos sistematizados, que sirvan para la docencia.

4. La Crítica aborda su objeto, la obra de arte concreta, siguiendo un criterio que ajusta de manera bastante exacta con la metáfora del viaje. El método usualmente utilizado en la práctica se desarrolla, más o menos rigurosamente, en tres etapas: la *descripción*, que es una tentativa de trasladar discursivamente los elementos sensoriales de la obra; la *interpretación*, que es también una tentativa de traducir discursivamente la naturaleza del mensaje artístico; y, finalmente, el *juicio*, donde se realiza cabalmente la misión de la

Crítica, y que consiste en decirnos cuando y en qué medida o rango de excelencia nos encontramos ante una obra de arte.

Cada uno de estos pasos exige ser considerado separadamente, aunque no es necesario aclarar que en la realidad se dan como totalidad. Existe, es verdad, una Crítica denominada *Crítica Descriptiva* como también una denominada *Crítica Interpretativa*, y aún una *Crítica Normativa* caracterizada por el Crítico como un juez severo que impone un destino inexorable al creador inocente de las obras de arte. Pero se trata solo del énfasis que el Crítico pone en uno de los aspectos a través de los cuales se desarrolla su trabajo. En el fondo, toda Crítica atraviesa por las dos etapas iniciales y desemboca en un juicio, formulado con mayor o menor claridad.

Y no puede ser de otro modo porque estos aspectos corresponden con su proceso psicológico. La *descripción* es la etapa estrictamente sensorial en la cual el objeto se presenta y aspira a ser presentado en su instancia perceptual. La *interpretación* involucra ya unos mecanismos afectivos y una sensibilidad social en la cual se encuentran comprometidos tanto el artista como el consumidor eventual de su obra. El *juicio* es una elaboración estrictamente lógica, una faena silogística, el desarrollo de una hipótesis, donde la naturaleza propiamente artística de la obra se difunde en los laberintos de la vida social e histórica. . .

Volvamos a cada uno de ellos.

I

LA DESCRIPCION

Entendemos por “*describir*” una cosa, la presentación verbal de las partes de que ella se compone.

Obviamente, la descripción resulta inapreciable para el Crítico. Si la descripción le permite decir lo que son las partes, estará en las mejores condiciones para decir lo que es el todo. Una vez que estas partes han sido integradas en un conjunto, o una estructura, la operación parece tan sencilla como una suma...

En una obra reciente, el profesor norteamericano Allen Leepa²², considera que una forma adecuada de abordar el trabajo del Crítico, consiste en “*verlo como un medio de describir, identificar y analizar aquellas características que de una manera única marcan a una particular obra de arte. . .*”

Analizar vale tanto como descomponer la obra en sus partes, y describir, tanto como presentarlas por medio de un discurso. Identificar las partes, y por consiguiente la obra en su totalidad, es otra cosa. La dificultad estriba, sostiene Leepa, “*en cómo identificar la obra de arte: su contenido particular, su estructura única y su significación especial. . .*”

Cierto, pero ya sabemos que ésta es una dificultad teórica. Precisamente, la descripción es uno de los recursos de que hace provecho la Crítica para salir del atolladero teórico, resolviéndolo en la práctica.

Desde luego, si la obra de arte puede tener alguna “*significación especial*”, como afirma tal vez apresuradamente Leepa, entonces no hay dificultad alguna. Basta con descifrar, o descodificar como diría un lingüista, esa significación. La obra de arte sería un signo sujeto a un código esencialmente conocido. Pero como no lo es, el Crítico se ve obligado a recurrir a la descripción para obviar la ausencia de significación.

2. El sentido que persigue el método descriptivo es de traducir a términos verbales la experiencia sensorial no codificada. Puesto que la obra de arte es un objeto desconocido, no puede ser comunicado por medio del sistema sónico o simbólico, que supone objetos conocidos e intensamente manipulados verbalmente. Toda obra de arte le impone al Crítico una doble empresa descubridora, la de la obra de arte misma, y la de los medios de comunicarla, acoplándola de una vez por todas a los recursos verbales que posee. Así como la imagen del árbol actual está secular y automáticamente acoplada a la palabra “*árbol*”, la imagen que la obra de arte le proporciona —y que por ser desconocida no puede haber sido previamente acoplada a ningún sistema— deberá serlo por el Crítico en cada situación particular.

Su actitud característica es la de situarse ante la obra de arte, como ante cualquier otro objeto sometido a su actividad cognoscitiva, y dejar que su percepción se deslice por la superficie, registrando los más mínimos sobresaltos de la forma. En este momento deletable, el Crítico se comporta exactamente como un consumidor o gozador y, en cierto modo como el ideal, aquel que reúne la totalidad de las condiciones idóneas para el disfrute embrujado de la obra que tiene por delante.

Una vez agotado este recorrido sensual, viene su gran tarea: la de entregarnos el fruto de esa experiencia. Ya conocemos los estorbos teóricos. Ahora el problema se plantea de otro modo. El crítico emprende su tarea y nosotros la aceptamos o no. El hecho es que la institución de la Crítica, su permanencia y su necesidad, implica una aceptación universal de su respuesta.

Veamos como un Crítico, Ludwig Goldscheider, emprende la faena de traducimos a términos sensoriales con sus propios medios el ENTIERRO DEL CONDE DE ORGAZ de El Greco, en el siguiente trozo citado por Isemberg en el trabajo antes mencionado:

“Como el contorno de una ola que surge y se estrella violentamente es el esquema de las cuatro figuras iluminadas en el foro: el declive hacia arriba y hacia abajo en torno al monje gris de la izquierda, en curvas mutuamente inclinadas cerca del amarillo de los dos santos, y otra vez el declive hacia arriba y hacia abajo en torno al sacerdote de la derecha. La profundidad de la ola indica el centro óptico, la doble curva de los adornos de los santos amarillos se realiza con un blanco grisáceo de la mortaja, más adelante y abajo; en esta mínima profundidad descansa el gris azulado de la armadura del caballero. . .”

El esfuerzo traslaticio del Crítico en este trozo, se centra en la imagen del oleaje, que le sirve de apoyo para moverse en la esfera de las sensaciones visuales. La ausencia del objeto le impone tanto a él como a su lector un gran esfuerzo de imaginación. Pero si tenemos el cuadro del Greco ante nuestros propios ojos entonces no se trataría de la comunicación verbal propiamente dicha, sino del señalamiento, y tanto el Crítico como nosotros mismos recibiríamos la comunicación directamente de la actividad común de nuestros sentidos. Por eso es tan sutil y delicada la faena del Crítico y por eso el papel de sus dotes estilísticas es tan importante.

Volvemos a encontrar un procedimiento similar en un pasaje de la obra que el poeta Rainer María Rilke consagra al escultor Rodin. Esta vez no se trata de las olas, como en el caso de Goldscheider, sino del aire, cuya presencia suscita el poeta después de un examen meticoloso de los semblantes y las actitudes de los seis personajes que componen el grupo escultórico LOS BURGUESES DE CALAIS de Rodin²³:

“Dando vuelta en torno al grupo, nos sorprendíamos al ver cómo subían los gestos de la ondulación de los contornos, cómo se elevaban grandes y puros, permanecían erguidos y volvían a caer en la masa como banderas que se acercan. . . En lugar de contactos, había aquí cruzamientos de contornos, que son también una suerte de contactos, infinitamente debilitados por la interposición del aire, a la vez influenciados y modificados por él. Habían tenido lugar contactos a distancia, encuentros como se ven algunas veces entre las nubes o las montañas, donde el aire interpuesto no es ya un abismo que separa, sino una dirección, una transición suavemente graduada. . . Para Rodin había sido siempre de gran importancia la participación del aire. Había adaptado todas sus cosas al espacio, plano a plano, y aquello les otorgaba esa grandeza y esa independencia, esa indescriptible madurez que de todas las cosas las distinguía. . . Fenómeno semejante sólo podría observar en ciertos animales catedralicios. El aire participaba también en ellos por singular manera; parecía que se tornara calmado o borrascoso, según que pasara sobre contornos suaves o exacerbados. . .”.

En estos ejemplos tomados al azar, entre un océano en el cual navega nuestra propia literatura crítica, revela el papel de los procedimientos traslaticios —las metáforas, las metonimias, las alegorías— en el trabajo del Crítico. Inevitablemente se cuelean aquí numerosos ingredientes subjetivos. Para librarse de ellos, la Crítica ha apelado sin cesar a la ayuda de la Ciencia y, precisamente, la descomposición de la obra en sus partes, refleja la influencia de los procedimientos analíticos propios del trabajo científico.

3. A principios de este siglo un Crítico alemán, Heinrich Wölfflin, descubrió que la obra de arte, concretamente la pintura, se “*lee*” de izquierda a derecha como un texto escrito. Colocando la obra ante un espejo, la composición se desarticulaba y cambiaba completamente su sentido. Por esa razón, las figuras de la izquierda cobran una densidad, un peso, que gravita sobre las demás. Lo mismo sucede en la escena teatral y allí los actores colocados a la izquierda del espectador, atraen con mayor intensidad su mirada. Observaciones de este tipo condujeron a Wölfflin a establecer ciertos “principios formales” que permitirían describir científicamente la obra de arte. Estos principios estaban constituidos por cinco pares de opuestos fácilmente discernibles en las obras: *lineal y pictórico, plano y profundidad, forma cerrada y abierta, multiplicidad y unidad, claridad absoluta y relativa*²⁴. Los principios de Wölfflin sólo eran aprovechables para los Críticos de arte, o sea de las artes plásticas, y, por esa razón, se vieron postergados ante otras tentativas que ofrecían perspectivas más amplias. La Crítica se resiste a basarse en principios aplicables solo a una zona artística y aspira a una visión totalizadora, a una base común y a un fundamento universal.

4. Más importante que las observaciones y hallazgos formales de Wölfflin, fue la revolución que por aquellos mismos días, principios de siglo, se estaba produciendo en el área del lenguaje y que, no en razón del azar sino como el producto de una tendencia inevitable, se estaba produciendo también en las artes plásticas. Esta revolución fue el advenimiento de la Lingüística moderna, a raíz de los trabajos del franco-suizo Ferdinand de Saussure.

A diferencia de las investigaciones de Wölfflin, circunscritas al trabajo pictórico, la Lingüística se dirigió al área de la comunicación verbal, que estaba en el corazón de la condición humana misma y, desde luego, se proyectaba a toda la vida cultural del hombre. Pronto la Crítica, cuyas vicisitudes se originaban en esa misma zona, se entregó de manera apasionada en los brazos de

la Lingüística, a través de un profundo beso que tal vez quedara como una de las grandes pasiones, y de las más dramáticas, de nuestro siglo.

De las entrañas de la Lingüística brotaron, entre otras, dos grandes escuelas: la INFORMATICA y el ESTRUCTURALISMO.

a) La Informática o “teoría de la información”²⁵ fue el resultado del desarrollo de los medios de comunicación masiva, “*mass media*”, de la vida moderna. Esta teoría tiene por objetivo el establecimiento de las leyes matemáticas que rigen los sistemas de comunicación o que transmiten información acerca de la realidad. Se mueve principalmente en las esferas de las magnitudes cuantitativas de la información y de la capacidad de los sistemas utilizados para transmitir, almacenar y procesar esta información. Considerando que lo que se transmite es un mensaje, se vincula con una serie de problemas lingüísticos, como el significado del mensaje, los componentes del mensaje, la codificación del mensaje y otros aspectos del proceso de la comunicación. La teoría de la información se conecta estrechamente con la cibernética, la computadora electrónica y otros ingenios de la técnica moderna, que abordan hoy los más abstrusos y complejos problemas de la actividad humana. Entre ellos, naturalmente, se incorporó el misterio de la comunicación artística, lleno de esperanzas. Sin embargo, los resultados no han sido tan alentadores como lo fueron al principio. El arte permanece enclaustrado en su propia concha, indiferente a las hazañas y prodigios de la razón humana.

5. Resultados más entusiastas alcanzó el estructuralismo.

Al principio no fue difícil a la Lingüística anexarse la Crítica de arte, como a cualquier otro texto literario. En definitiva, la Crítica no podía desplazarse del área de la lengua. Pero el punto más perturbador de la Lingüística es ese que se denomina REFE-

RENIE y que se coloca en una zona “*extra—lingüística*”, o sea, el objeto real que motiva la comunicación. Mientras pudo consagrarse al sistema de signos, estudiando los diversos mecanismos del signo, y haciendo abstracción absoluta del objeto representado por el signo, todo marchó sobre ruedas. Pero, la Crítica de arte ponía en cuestión la naturaleza única del objeto artístico, su resistencia al sistema y reivindicaba su equivalencia con el objeto real que le servía de fuente. El objeto artístico se comportaba o aspiraba a comportarse ante sus ojos como el mismo objeto real que se proponía comunicar. Y este punto incorporaba a la lingüística una constelación de problemas tan difusos como toda constelación. La movilización masiva del talento, la incorporación de disciplinas prodigiosas como las matemáticas, el aprovechamiento al máximo de la tecnología moderna: la computadora, la Cibernética y, sobre todo el entusiasmo, fortalecieron inmensamente a la Lingüística y le permitieron explorar los secretos del lenguaje hasta en sus más profundos laberintos, ampliando así las posibilidades del hombre. Pero sus hazañas se detuvieron a las puertas del arte como esos sabuesos que pierden la pista al llegar a la orilla de un río. . .

El estructuralismo, que se desprendió de las investigaciones de De Saussure, pareció ser la clave para la solución del problema, toda vez que la obra de arte, como el lenguaje y como el objeto común, era una estructura: una unidad constituída y determinada por la reciprocidad de sus partes y la naturaleza de sus relaciones.

6. Para que el método estructuralista pudiera ser aplicado a la obra de arte, el primer paso fue el de extender la noción de signo. Todo objeto capaz de proporcionar alguna información e inclusive disparar un estímulo o desencadenar un proceso psicológico de cualquier naturaleza, se convirtió en signo. Un símbolo se convirtió en un signo. Una sonrisa y un rayo se convirtieron en signos *artificiales* y signos *naturales*. La obra de arte y los martillazos de un carpintero se establecieron de pleno derecho en el mismo rango de los signos artificiales. Todo fue posible desde que el signo se

definió como *“algo que se pone en lugar de otra cosa”*. Ese *“algo”* dejó de ser el vehículo de la comunicación que un ser humano proyecta hacia un receptor. La *“otra cosa”* dejó de ser el objeto ausente que motiva la comunicación porque la estructura de la obra resultaba suficiente para desencadenar la exploración. La *“otra cosa”* era también una estructura pero se la dejó en la calle como si la estructura de la obra de arte no comprendiera al objeto ausente dentro de su propia estructura. Y así, la noción inmensamente ampliada del signo, hizo posible que se le ilustrara con un ejemplo como éste que nos proporciona Eco: *“la mesa de despacho me dice si estoy hablando con el director general o con un modesto empleado. . .”* ²⁶ Y claro, en los gaveteros de esta mesa de despacho pudo caber la realidad entera, y recibió el nombre de SEMIOTICA.

7. La SEMIOTICA pudo alojar entonces en su regazo a todos los objetos que pueblan nuestro mundo circundante, convirtiendo toda realidad en signo, dándole así un golpe de estado a la *“teoría de las formas simbólicas”* de Cassirer y sus secuaces, que habían convertido prestigiosamente a toda la realidad en símbolo. . . Incorporó a *“cualquier evento físico, el signo meteorológico, la manera de andar de una persona, etcétera”*, en virtud de que *“son otros tantos fenómenos de significación, por medio de los cuales interpretamos el universo. . .”* Eco prefiere decir con Morris que *“una cosa es signo solamente porque es interpretado como signo de algo por un intérprete”* ²⁷. Evoca, verdaderamente como un eco, la tesis suprema del arte conceptual: el arte es arte cuando es interpretado como arte por cualquier observador. Es arte en cuanto aparece en un contexto artístico: basta con que alguien diga que es arte...

El estructuralismo ha tenido que reconocerse a sí mismo incapaz de abordar la naturaleza de la actividad artística, como ha declarado el propio Eco, *“porque no existe un signo estético por sí mismo, ni un uso estético de los signos. . . Por lo tanto, se ha*

*de considerar como una proposición de rigor estético esta renuncia a tratar del arte, cuando una parte del discurso filosófico sobre los signos resulta oscuro y dilatante (¿diletante?) precisamente porque nadie ha sido capaz de hablar del signo sin hablar a la vez del arte. . .*²⁸

Lo mejor es que el Crítico resuelva sus contradicciones con sus propios recursos. Entre estos recursos figura la interpretación de manera tan destacada que una tendencia muy acentuada pretende convertir la Crítica en una faena interpretativa. Contemplemos ahora esta situación.

II

LA INTERPRETACION

Entendemos por “*interpretar*”, en el presente contexto, dos tipos de actividades:

a) la versión práctica que un artista, llamado “*intérprete*”, nos da de la obra de arte de otro artista, llamado “*autor*”;

b) la versión teórica que un especialista, llamado “*Crítico*”, nos da de la obra de arte de cualquiera de los dos.

a) En el primero de los casos, el “*intérprete*” nos traduce en términos sensibles una obra de arte de la que sólo poseemos un registro gráfico (la partitura musical, el texto de una obra dramática, el libreto de una pieza de ballet, un guión de cine, etcétera). Al interpretar esta obra, el ejecutante (o actor, coreógrafo, etcétera según los casos), nos ofrece la imagen que él, a su vez, ha recibido a través del texto. Queda de esta suerte situado en la misma coyuntura que el autor de la obra: el autor nos comunica una imagen de la realidad mientras que el intérprete nos comunica esta misma imagen, materializada por el autor en su obra de arte. O sea, una imagen de la imagen. El trayecto comunicador se lleva a cabo íntegramente a través de un proceso sensible. El mensaje de la realidad

pasa por dos figuraciones artísticas, que se confunden antes de llegar al consumidor.

Es claro que una partitura musical no alcanza su plenitud hasta que no es realizada en sonidos perceptibles a través de la voz de un cantante, un instrumento o una orquesta. Lo mismo puede decirse de una obra de teatro o de un guión de cine mientras no llegan a la escena o a la pantalla. Debido a ello, se ha cuestionado cuál es el verdadero artista, si el autor del texto o el ejecutante que la materializa. Una sonata de Beethoven no se revela (salvo a aquellos que son capaces de leer directamente la partitura) sino cuando es ejecutada por un pianista como Rubinstein. El Hamlet de Shakespeare no alcanza su realización plena sino cuando es encarnado en escena por un autor como Sir Laurence Olivier. De modo que lo que recibe el consumidor es la obra de arte de estos artistas, superpuesta sobre el texto o el pretexto del autor, hasta hacemos pensar que la obra de arte original dejaría de serlo (y a veces ocurre efectivamente así) si no mediara el intérprete excepcionalmente calificado. Así vistas las cosas, el intérprete viene a ser el artista verdadero y fundamental, pues es él y a través de él que se hace sensible el mensaje.

Sin embargo, lo que está en juego no es la imagen de la obra de arte creada por el autor ni aquella que es transmitida por el intérprete, sino la imagen de la realidad que sigue su curso a través de ellos. La misión del intérprete es traducirnos a términos sensibles esa imagen de la realidad, sin la cual su ejecución se reduce a la presentación mecánica —lo que se llama virtuosismo— de unas formas artísticas ajenas. El intérprete no existe, ni es posible, cuando la obra de arte original, como ocurre en la pintura, está puesta ya en términos sensibles.

En realidad, se trata de dos artistas verdaderos y fundamentales, cada uno de los cuales nos comunica un objeto único por medio de un objeto único. La imagen de la realidad pasa a través

de dos imágenes artísticas antes de llegar a su consumidor y pone, por tanto, en acción a dos artistas.

b) En el segundo de los casos la situación del Crítico es mucho más comprometida porque su función no consiste en sustituir una imagen por otra, como el intérprete, sino la de traducimos la imagen sensible a un ordenamiento conceptual.

La interpretación es un segundo paso del Crítico, en esa empresa de capturar el ser de la obra de arte concreta, que se le somete. El primero sería la descripción que, como hemos visto, lo reduce a un recorrido sensual por la piel de formas sensibles. Este segundo paso representa un avance hacia su interioridad, hacia ese contenido vedado al acceso sensorial. Debido a ello, la faena interpretativa del Crítico se ve forzada a elaborar una *hipótesis*. Es concretamente la formulación de una hipótesis. Burke Felman dice que *“una hipótesis es una idea o principio de organización que parece relacionar el material descriptivo y el análisis formal, en forma significativa”*.²⁹

Y, claro, la naturaleza de esta hipótesis se caracteriza por una enorme carga subjetiva de parte del Crítico. Véase a continuación un ejemplo de crítica interpretativa tomada de la pluma del crítico francés Joseph—Emile Muller en su obra *“L’Art Moderne”*, sobre la obra de Picasso:

“Es necesario contemplar estos rostros. Es necesario contemplar toda una serie. No se duda entonces que son el testimonio de un alma sacudida que sangra, que sufre y se rebela. A algunos, a primera vista, pueden parecer como el resultado de un juego. El artista combina formas extremadamente simplificadas, más próximas de la geometría que de las formas humanas, y parece no desear otra cosa que poner a prueba su poder de sugestión. A veces también la libertad va hasta la desenvoltura. Sin embargo, ¿cómo

no ser embargado, conmovido, perturbado por estas obras? Basta detenerse en ellas, después de haber barrido todos los prejuicios del espíritu, y lo que antes tenía el aspecto de un juego alcanza ahora una expresión llena de autoridad; lo que parecía desenvuelto se revela ahora punzante y desgarrador.

“Reconocemos además que estas figuras terribles o lamentables, angustiosas y angustiadoras, no han podido ser inspiradas por la historia actual de la humanidad. Hay algunas de ellas que se explican simplemente por los humores (o el humor) de Picasso, que son documentos de su vida íntima. Reflejan los sentimientos que tal o cual día el pintor experimenta respecto de la mujer, de su mujer, y son el producto de sus impaciencias, de sus decepciones, quizás de su disgusto y hasta de su odio. Un nuevo amor lo condena en efecto a desaparecer. Y entonces este amor nuevo suscita rostros radiantes donde la ternura no está ausente. A veces ni siquiera está ausente la impresión de que la obra es bonita. En suma, Picasso nos entrega en sus obras su diario íntimo. . .”³⁰.

Pero puede parecernos que ese diario íntimo sólo ha podido ser escrito por el propio Muller. *¿Por qué estos sentimientos “no han podido ser inspirados por la historia actual de la humanidad”?* ¿Por qué sólo los que se derivan de las relaciones de Picasso con su mujer? ¿No es acaso reducir el genio de Picasso a dimensiones domésticas, no más allá de las magnitudes de su cepillo de dientes? En todo caso, la hipótesis de Muller podrá ser de poco vuelo, pero es una hipótesis, y nos ilustra el procedimiento básico de la Crítica interpretativa.

Para librarse de estos peligros, la Crítica de arte se inclina ahora, siempre arrastrada por la Lingüística, a esa modalidad que se denomina Crítica Simbólica.

2. La CRITICA SIMBOLICA se funda en los vínculos entre la obra de arte y el símbolo.

Como que el símbolo es invariablemente el vehículo de un concepto, la Crítica simbólica le traspasa al arte esa facultad. Desde ese momento la tarea se simplifica, no se trata ahora sino de descifrar el contenido conceptual que supuestamente contiene toda obra de arte.

Quiere decir que la Crítica simbólica se desentiende de la tarea de traducir la imagen constituída por la obra de arte a un ordenamiento conceptual, convirtiéndola en símbolo y encomendándole al símbolo esa tarea. Se convierte de esta manera en esa otra categoría de “*intérpretes*” que traducen un idioma a otro.

El famoso Crítico inglés, Herbert Read, nos dice a propósito de estas cuestiones lo siguiente:³¹.

“No es nueva la idea de que el arte es simbólico, y hasta la crítica, antes de la aparición de Wölfflin y otros historiadores del arte y psicólogos alemanes, solía ser un trabajo de interpretación simbólica. Ruskin fue crítico simbolista, lo mismo que Pater. En realidad, toda crítica que puede considerarse de valor y que haya logrado sobrevivir a su breve momento de actualidad es simbólica en el sentido que encara la obra de arte como símbolo para interpretar, antes que como objeto para disecar. . .”

Sin embargo, Read hace exigencias: “*si hemos de aceptar la interpretación como método de la crítica, preciso es dar de ella una idea más definida que la proporcionada por la mera enunciación de estos pocos nombres. . .*” y agrega a continuación:

“Es evidente que la crítica interpretativa debe ser fundamentalmente una actividad subjetiva. Los símbolos plásticos del arte expresan sentimientos o intuiciones que son únicos: imposible traducirlos exactamente en palabras. . . A lo sumo podemos decir que la interpretación se acercará tanto más a una exacta traducción de una experiencia cuanto más aproximadamente un arte (el

de las palabras) sustituya a otro (el de las imágenes plásticas)''.

Por esa razón, Read se inscribe en la línea de los partidarios de la Crítica simbólica:

“Pasará todavía algún tiempo antes de que la crítica de arte eche a un lado sus hábitos formalistas para compartir con espíritu libre y comprensivo las intenciones simbolistas del artista moderno. Queda por demostrar la importancia social de estos modos simbólicos de representación de esos críticos de mentalidad política cuyo concepto del arte se limita al realismo, al superficial ideal de la burguesía del Siglo XIX. . .”.

Al margen de este exabrupto final, que pone de manifiesto que el propio Read es uno de esos críticos de *“mentalidad política”*, el problema consiste en que ninguno de los partidarios de la crítica simbólica nos explica como se lleva a cabo esta tarea. Se explica, porque lo primero sería explicar qué se entiende por *“símbolo”* y es curioso observar cómo al llegar a este punto se produce en todas partes una estampida.

“En cuanto a los signos vagos o símbolos (en sentido poético) —dice Eco— se han definido de tantas maneras y tan ambiguas en el curso de la historia del pensamiento, que ya no sabemos con qué identificarlos. Goethe dice que ‘el simbolismo transforma la experiencia en idea y la idea en imagen, de manera que la idea contenida en la imagen permanezca siempre infinitamente activa e inalcanzable y, como expresada en todas las lenguas, permanezca inexpressable. . .”

Eco discute a continuación el criterio de Goethe y, tras repasar otros criterios igualmente inaceptables para él, concluye diciendo que: *“la discusión sobre estos conceptos podría continuar indefinidamente sin llegar a un resultado preciso. . .”*³².

Eso se debe a que al enfrentarse al símbolo verdadero lo llama “iconografía” y ya más nunca lo puede encontrar.

Esto significa que la llamada crítica simbólica no es más que un convencionalismo y que, en consecuencia, la tarea de traducir la experiencia sensorial a términos verbales, sigue siendo una empresa que cada crítico resuelve en la práctica con sus propios recursos.

3. Una tercera escalada de la crítica interpretativa hacia la objetividad, esta vez amparada en el vocabulario científico, es la crítica “*psicoanalista*”, basada en los trabajos de Freud. Por esta vez nos encontramos con una concepción que, efectivamente, se dirige de manera franca al contenido de la obra de arte, el objeto ausente.

En el psicoanálisis freudiano volvemos a encontrar al símbolo sustituyendo al objeto ausente, pero en conflicto con su acoplamiento verbal. Para Freud, la naturaleza bestial de nuestros instintos primitivos, chocan con las normas sociales y no pueden ser traducidos verbalmente. Esta situación puede crear en el individuo una tensión conflictiva que eventualmente puede desembocar en una neurosis. La represión de estos instintos, invariablemente de naturaleza sexual para Freud, se opera en el interior de la conciencia individual, donde son enmascarados, convertidos verbalmente en otro contenido aceptable para la sociedad. Estos deseos sexuales perversos, así enmascarados como deseos inocentes, son los símbolos que se revelan durante el sueño, cuando la vigilancia de la conciencia está relajada, y a veces se cuelan durante la vigilia cuando se comete un “*lapsus linguae*”, que Freud denomina “*acto fallido*”. Uno de estos símbolos, estudiados en la primera obra de Freud, “*La Interpretación de los Sueños*”, es el vuelo, la acción de volar que a veces experimentamos en nuestros sueños, y que corresponde con el deseo homosexual reprimido. . . Estos cuadros de Chagall, en los cuales las figuras aparecen no

pocas veces volando en una atmósfera azul muy propia del sueño, podrían ser contemplados por un crítico psicoanalista como la simbolización inconsciente de los deseos homosexuales reprimidos del pintor Chagall. Y en el mismo orden de interpretaciones pudo haber sido contemplado el “*acto fallido*” de un periodista cometido al intercalar involuntariamente una i delante de la t al referirse a los “*cultos religiosos*”. . .

En su hora, hoy pasada ya, la crítica psicoanalítica ejerció una profunda influencia y despertó inusitado entusiasmo. Pero la tendencia “*pansexualista*” de Freud saturó la tolerancia de su clientela y por fin tuvo que enfrentarse al hecho de que la realidad no era solamente sexual. Y, aunque en verdad, la obra de arte no estaba exenta de complicaciones psicológicas ni dejaba de enmasacarar a veces nuestros instintos bestiales, la crítica no podía uncirse a un procedimiento mecánico de esta naturaleza, que la convertía en instrumento de la patología o de la psicopatología. Lo que efectivamente se descubre en un poema como el “*Nocturno*” de José Asunción Silva o en “*Cumbres Borrascosas*”, donde las brumas del misterio magistralmente tratado en ambas obras, se asocia a cierto drama incestuoso de sus respectivos autores, o en “*Alicia en el País de las Maravillas*”, cuyo autor, el sacerdote Dogson (Lewis Carroll)³³ encubre genialmente y con un velo de incomparable inocencia su inclinación pecaminosa hacia Alice Liddell y otras dulces “*lolitas*” de su parroquia, pueden ser una realidad insoslayable pero están muy lejos de constituir una norma a la cual deba sujetarse la metodología de la crítica. . .

4. La frustración de estos métodos no impide, empero, su aprovechamiento como recursos idóneos en manos del crítico perspicaz y sensitivo. El peligro consiste para él en abrazarse a cualquiera de ellos como concepción del mundo y envolviendo los procedimientos del artista para comunicar el objeto ausente, en la malla de las teorizaciones en boga. El crítico trabajará siempre con una materia elusiva, la comunicación artística, y su genio consistirá

siempre en perfilar un juicio a través de las brumas de la obra de arte que tiene por delante. Precisamente, en las fuerzas que sirven de fundamento a ese juicio, es donde el crítico tiene que hallar el fundamento de su trabajo. Hacia ellas dirigimos de inmediato nuestra atención.

III

EL JUICIO

1. Entendemos por “juicio” en el presente contexto, la valoración que el crítico de arte lleva a cabo para decimos cuándo, cómo y en qué medida el objeto artístico que se le somete, es una obra de arte.

La misión del crítico no consiste en decimos si la obra es bella o no es bella, si es buena o es mala, si es justa o injusta, sino si es verdadera o no es verdadera, esto es, si es o no una obra de arte.

Como ejemplo de juicio crítico, veamos un trozo debido a la pluma de Elgar y Maillard, autores de una obra acerca de Picasso con ese mismo nombre:

“Las Señoritas de Avignon” este gran cuadro tan frecuentemente descrito e interpretado, es de primordial importancia en el sentido de que es la expresión concreta de una visión original, y porque apunta a un cambio radical en las bases estéticas así como en los procesos técnicos de la pintura. En sí misma, la obra no soporta un escrutinio muy cerrado porque el dibujo es apresurado y el color ingrato, mientras que la composición como un todo es con-

fusa y revela mucha preocupación por el efecto y excesiva gesticulación en las figuras. . . La verdad es que este famoso cuadro fue más importante por lo que anticipaba que por lo que producía. . ."³⁴.

Así, pues, lo que este juicio pretende establecer es que el valor de esta obra como obra de arte, "en si misma", es cuestionable. Y lo mismo ocurrirá en cualquier otro juicio crítico. De modo que la cuestión a discutir no es esa pues ya sabemos que por cualquier punto que se aborde la problemática de la crítica, siempre se desemboca en esa cuestión.

El propósito consiste ahora en determinar de dónde le viene al Crítico la facultad de establecer cuándo estamos en presencia de una obra de arte, quién le otorga ese privilegio de decidirlo y en qué se funda su autoridad.

2. La Historia nos muestra que el Crítico actúa por delegación. Su veredicto expresa los ideales, las aspiraciones, la visión del mundo y, en una palabra, los intereses de la sociedad a que pertenece. La validez de sus apreciaciones y el peso de su autoridad, se deriva por consiguiente de la respuesta y el respaldo que esta sociedad le prodiga.

Hubo una época relativamente próxima en la cual no existía el Crítico, pues se confundía con el consumidor. La persona que ordenaba un cuadro era la misma que estimaba el valor de ese cuadro y su categoría artística. Hasta el Siglo XVIII fue así. La aristocracia, a quien se dirigía la obra, conocía tan bien como el artista los mitos, las leyendas, los temas y los modelos que manipulaba el artista. Era una clase social culta y en posesión de sus objetivos y aspiraciones, de manera plenaria y universal.

Però llegó la época (el Siglo XVIII) en la cual esa plenitud fue cuestionada. Y, así como se puso a discusión la autoridad del

Monarca y la fuente divina de su autoridad, también se puso en discusión el privilegio de la aristocracia para decidir cuándo un objeto supuestamente artístico era una obra de arte auténtica. Es claro que para los *Enciclopedistas*, que debían precisar el contenido de esa “entrada” en su Enciclopedia, el problema emergiera con toda su bravura. En efecto, todavía hoy son apreciados los juicios críticos de Diderot, por ejemplo en EL SOBRINO DE RAMEAU. Y los nombres de Chardin y Greuze, cuya obra se apartó de las sublimaciones cortesanas, van asociados al suyo por sus calificaciones aprobatorias: “Esto es bueno, es buena pintura”, decía. . .

El ascenso cada vez más acentuado de las grandes masas y de sus contradicciones internas al escenario histórico, determina la institucionalización de la crítica en el Siglo XIX, con los rasgos autónomos que posee en la actualidad. Desde entonces, la determinación de lo que sea el arte y de cómo se manifiesta en la obra de arte concreta, no fue ya más el patrimonio de una clase determinada. Cada sector de la sociedad necesitó su portavoz especializado, capaz de sustentar con todos los recursos disponibles, la validez de su arte.

La vida contemporánea ha hecho del crítico de arte una necesidad todavía más imperativa. El desarrollo de los medios de comunicación modernos, el papel cada día más activo de las grandes masas y su participación cada vez más intensa en todos los órdenes de la cultura, ha otorgado al crítico de arte un papel cada vez más importante como intermediario entre el artista y el consumidor. En nuestro país se puede observar claramente este fenómeno en el desarrollo de la crítica cinematográfica en los últimos diez años, así como también en el ingreso de la mujer en la profesionalización de la crítica en general. . . Pero también ha sido un factor a nivel mundial el desarrollo del mercado capitalista, que ha convertido al objeto artístico en objeto de consumo. La estimativa del crítico se ha convertido en estimación monetaria y, desde luego, ha creci-

do su importancia, mediando entre el artista y el “marchand” y entre éste y el coleccionista. De todos modos, el crítico sigue siendo el personaje más influyente del mundo artístico y uno de los representantes más calificados del desarrollo intelectual y cultural de un país, incluyendo sus ramificaciones económicas.

3. El fundamento del Crítico radica, pues, en los intereses de la sociedad a que pertenece y que, desde luego, expresa, a través de un proceso de estimación que puede ser esquematizado en los términos siguientes:

I

- A. *El arte consiste en X*
- B. *Esta obra consiste en X*
- C. *Luego, ésta es una obra de arte.*

II

- A. *El arte (que consiste en X) representa tales o cuales intereses.*
- B. *Esta es una obra de arte*
- C. *Luego, representa esos intereses.*

III

- A. *El arte (que consiste en X y representa esos intereses) es el único que materializa una obra de arte*
- B. *Esta obra consiste en X y por tanto representa esos intereses.*
- C. *Luego, ésta es una obra de arte.*

En el encadenamiento de estos silogismos, se observa que el primer paso corresponde con la *descripción*, la etapa sensorial vin-

culada a una determinada concepción estética “a priori”, antes de la experiencia del cuadro; la segunda, a la *interpretación*, vinculada a la Teoría del Arte, por la introducción de los intereses históricos de la sociedad en la producción artística; y la tercera, en la que se subsumen los intereses concretos de la sociedad en la obra concreta, que constituye el *juicio crítico*.

4. De este proceso radical se desprenden algunas consideraciones, parcialmente contempladas en las páginas anteriores:

Item: El recorrido sensorial del crítico al contemplar la obra que se le somete, supone una Estética que, aunque aspira a una validez universal, posee una validez particular: la de la sociedad o clase social que la sustenta. Esto significa que la Crítica dispone de tantas Estéticas como intereses sociales se encuentren en juego. No existe ni existirá una Estética unánimemente aprobada por todos mientras no esté determinada por un interés común de toda la Humanidad y hayan desaparecido las contradicciones internas, históricamente establecidas.

Item: En cuanto concepción particular de la obra de arte, el Crítico se inscribe en el marco de la Teoría del Arte y, por tanto, se adscribe a un interés social determinado. En la Teoría del Arte estos intereses son contemplados de manera abstracta. El trabajo del Crítico consiste en darle a estas abstracciones su configuración concreta dentro de una sociedad y una época o momento histórico dados.

Item: Las contradicciones de la Crítica en teoría, se resuelven en la práctica, en el sentido de que su papel no se consagra a superar el conflicto entre la imagen y el concepto, sino a superar los conflictos que se plantean entre las concepciones artísticas de una clase social y otra.

Item: La validez de la estimativa del Crítico no se mide por la

objetividad de su recorrido sensorial sobre la fisonomía formal de la obra considerada, sino por la apreciación justa del servicio que esta obra presta a los intereses sociales objetivados en ella.

Item : El peso de su autoridad no la recibe el Crítico de los patrones estéticos profesados por él o en los cuales eventualmente se apoya, sino de la aprobación a que sus recursos personales, su inteligencia, sus dotes estilísticas, su dominio y su experiencia en el manejo de su materia, y su poder de convicción, le hacen acreedor en el medio social o económico (mercado) en que se desenvuelve.

Item: La formación intelectual y cultural y, particularmente social, ocupan un lugar de primer rango, inclusive por encima de su formación estética, en la formulación de sus juicios, toda vez que contribuyen en grado superlativo a la sustentación y la aprobación de sus criterios por parte de la sociedad involucrada en ellos.

Item: El destino del artista y de la obra de arte determinada depende en gran medida, o en la mayor medida, de la estimativa del crítico, por cuanto siendo el artista, y sólo él, quien conoce de manera absoluta el contenido de su obra, es el crítico quien establece el alcance y las implicaciones que, tal como ellas se manifiestan objetivamente en la obra, introduce este contenido en el seno de la sociedad.

Item: El destino del trabajo artístico en general (la muerte del arte, la suerte de las corrientes estilísticas y otros)³⁵ gravita en gran medida, o en la mayor medida, en la actitud del crítico respecto a la producción artística. Por muerte del arte se deberá entender, llegado el caso, la muerte de aquel arte que ha perdido su capacidad para representar los intereses de una sociedad dada. Será el Crítico a quien ha de corresponder la certificación de esa muerte. Pero esa certificación no significa la muerte de la Crítica sino sólo de una determinada Crítica, como sólo de una determinada concepción del arte.

5. Todo esto nos devuelve a la misión fundamental de la Crítica porque es en este paso final, el juicio, donde esta misión fundamental alcanza toda su plenitud: decimos lo que la obra de arte es.

Y en efecto, esta misión es insuperable en teoría. En la práctica, por el contrario, el Crítico se constituye en una necesidad social insoslayable, por cuanto es la autoridad suprema a la hora de establecer lo que la obra de arte es, en el marco de una situación histórica dada y en función de los intereses de una determinada sociedad.

Esta gran misión podrá no satisfacer la sed de absoluto de la condición humana. Podrá dejar intacta la vorágine de infinitud que desencadena la existencia de la obra de arte más modesta, como el mínimo rayo de luz que ha podido servirle de modelo. Y acaso carezca del gesto soberbio con el cual el artista verdadero pone una mancha de color o un declive de formas sobre su materia estremecida.

Pero en la medida en que toma partido en el seno de las grandes luchas de la humanidad, en que despierta la conciencia de los hombres respecto de su destino y, de una manera o de la otra, pone en evidencia el papel de la obra de arte en los destinos históricos del hombre, constituye una actividad del más elevado rango y una de aquellas necesidades de las cuales sólo se despojará el hombre cuando suene la trompeta del Juicio Final...

LAS FORMAS DE LA CRITICA

Los intereses sociales e históricos que subyacen en las apreciaciones del Crítico, no se expresan jamás de manera directa. Ningún Crítico sale a la calle a proclamar la pertinencia de los intereses de la clase social a la que pertenece o a la que sirve de portavoz calificado. Varias razones podrían aducirse para explicar que ello sea así. La principal es que la concepción de una clase social acerca de sí misma, constituye para ella la única concepción válida para toda la sociedad. Estima que sus valores son universales y aspira a que sean eternos. Toda clase social se siente ser ella sola una clase pero se expresa en los términos de la sociedad entera y, a veces, de toda la humanidad.

El Crítico no dirá nunca: *“la obra de arte, para nosotros la aristocracia, el poder, la revolución, es esto o lo otro”*. Sino, pura y simplemente, *la obra de arte ES*, con la pretensión de que este ser particular de la obra de arte es una instancia universal del ser.

Por esa razón, la Crítica se expresa a través de unas formas determinadas que de por sí manifiestan la corriente de estos intereses. Y es obvio que estas formas son innumerables. Pero, partien-

do de las enseñanzas de la Teoría del Arte, se pueden distinguir dos grandes tendencias que corresponden con las dos grandes tendencias del arte universal: una que se liga a los cambios sociales, y otra que se liga a la permanencia de los valores establecidos.

Croce distingue dos formas de Crítica que, con algunas reservas, pueden asimilarse a esas dos tendencias: la que él llama “*crítica esteticista*”, desde luego consagrada al establecimiento de los valores estéticos realizados en la obra de arte; y la que llama “*crítica historicista*”, que atribuye el papel preponderante a los valores históricos.

En lo que se refiere a esta última, Croce invoca la idea de progreso, entendiendo por tal “*el concepto mismo de la actividad humana, la cual, obrando sobre la materia que le presta la naturaleza, vence sus obstáculos y la somete a sus designios*”³⁶. Y agrega:

*“En la misma historiografía de la Estética, ¿hay acaso una sola obra de algún valor que no obedezca a esta o a aquella dirección histórica, hegeliana o herbartiana, sensualista, ecléctica o como sea? Tendría que convertirse en eunuco político o científico el historiador que escapara de la necesidad irresistible de tomar partido; escribir historia no es oficio de eunucos. . .”*³⁷.

Pero Croce desliga el arte del progreso. “*Porque el arte —dice— es intuición, la intuición es individualidad y la individualidad no se repite*”³⁸

Lo que quiere decir Croce aquí no es muy claro porque el hecho histórico es también individual y como tal individualidad tampoco se repite. El hecho de que la obra de arte represente un hecho histórico en su individualidad, no impide que exprese la dirección del progreso, la exigencia y la esperanza, el aroma y la reverberación del progreso. Ya que el progreso, como ley universal, se manifiesta en el hecho individual, en el gesto individual, en la obra

de arte individual. El progreso, como el amor, como la vida misma, se da como realidad individual.

Por fin Croce se decide por una solución de prosapia dialéctica, como buen hegeliano de la estirpe idealista, y afirma que *“la verdadera crítica de arte es ciertamente crítica estética. . . y la crítica histórica también. . .”* Unas páginas más adelante, concluye:

*“Por esta razón, cuando la crítica de arte es verdaderamente estética, o lo que es igual, histórica, se amplía en su actuación a crítica de la vida, no pudiendo juzgar ni asignar su carácter a las obras de arte, sin juzgar al mismo tiempo las obras de la vida toda, asignando a cada uno su propio carácter. Así han procedido los críticos verdaderamente grandes. . .”*³⁹

Por su parte Dewey, cuya influencia en la Crítica de arte norteamericana vinculada a la Escuela de Nueva York es incuestionable, llega por una vía completamente distinta a la de su archienemigo Croce, a una forma de transacción entre las dos grandes tendencias del arte. Esta palabra *transacción*, según opina Geiger en un detenido estudio, es clave en la obra de Dewey⁴⁰. En consecuencia, rechaza enérgicamente la teoría de la lucha de clases y sostiene que la crítica es una forma de experiencia de la obra de arte como la obra de arte es una forma de experiencia del objeto que la motiva. En esta experiencia se borran todas las tensiones sociales y se alcanza una unidad cuya expresión es la función de la crítica.

Para sostener sus criterios, Dewey considera, y desde luego rechaza, la existencia de varias formas de crítica: la *“crítica judicial”*, aquella que siguiendo las normas del tribunal dicta una sentencia favorable o adversa a la obra de arte juzgada; la *“crítica impresionista”*, aquella sustentada por el crítico francés Jules Lemaitre según la cual “la crítica no puede ir más allá de definir las im-

presiones que, en un momento dado, produce en nosotros la obra de arte en la cual el artista mismo ha registrado las impresiones que ha recibido del mundo en una hora dada”⁴¹; y finalmente la “*crítica sociológica*”, que considera la obra en función del medio en la cual ella ha sido producida.

El valor que tiene para los fines de este estudio, la clasificación de Dewey, consiste en que ella es presentada como la más socorrida en los medios retóricos. En efecto, estos tres tipos de crítica se consideran clásicos y sirven de referencia en la mayoría de los estudios dedicados a la Crítica y sus formas.

Otras formas de Crítica frecuentemente consideradas son aquellas que se basan en el énfasis puesto en cada uno de los pasos que sigue la crítica para alcanzar el juicio. Así se habla de crítica “*descriptiva*”, “*interpretativa*” y juzgadora o “*judicial*”, como ha podido verse anteriormente.

Y por fin, la crítica es generalmente considerada en relación con la escuela artística o la concepción estética que le sirve de fundamento. En este sentido se menciona la crítica “*impresionista*”, “*cubista*”, “*expresionista*”, “*surrealista*” e inclusive “*marxista*”, etcétera.

En realidad, las formas posibles de la crítica son incalculables puesto que dependen del criterio que se disponga para la clasificación. Esta tarea corresponde a una actividad conceptual más elevada que se denomina “*metacrítica*”, en cuya virtud la Crítica se toma a sí misma como objeto de estudio y que se incorpora como una rama más al territorio de la Lingüística.

TIPOS DE CRITICA

De acuerdo con los criterios más comúnmente admitidos, podemos distinguir tres tipos de crítica profesional:

- a) la crítica periodística,
- b) la crítica pedagógica y
- c) la crítica académica.

a) La crítica periodística es la que exige de nuestra parte la mayor atención, toda vez que es la que se ejerce de manera predominante en nuestro país.

El rasgo característico de este tipo de crítica es el de inscribirse en las incidencias del mercado de noticias tanto como en el mercado de productos de arte. Es una forma particular de expresarse los fundamentos del periodismo: el suministro de informaciones y la promoción de productos. En nuestro país, habría que añadir a éstas una actividad pedagógica.

En lo que se refiere al respecto informativo, este tipo de crítica ofrece dificultades inmensas. El primer obstáculo es la premura con la cual el crítico tiene que elaborar sus criterios, en un tiem-

aspecto pedagógico inevitablemente involucrado en el trabajo del Crítico el que encuentra un campo más provechoso en esta tarea. Valdría la pena discutir si se trata de una tragedia o de una bendición.

Los siguientes son dos ejemplos del tipo de trabajo que se lleva a cabo en nuestro país, extractados de dos periódicos del mismo día de hoy, 13 de mayo de 1978:

ARTE DOMINICANO

LOS DIEZ UNIVERSOS DE CLARA LEDESMA, MUNDO PICTORICO Y POETICO

Por Marianne de Tolentino

I

Cuando nos detuvimos delante de los amantes “maravillosos” evocadores del rapto consentido de una doncella por un ignoto diosave, recordamos aquel poema de Paul Eluard dedicado a Marx Ernst: “Devorado por las plumas y sometido al mar/ dejó pasar su sombra en el vuelo/ de los pájaros de la libertad. . .” Clara Ledesma pinta poesía, poetiza intensamente la pintura, aunque sus universos simbolicen la era de la industria y de la máquina. Todo es fuente de sueño, todo se exalta en la imaginación y la realidad reinventada por la artista.

En la Sala de Exposiciones Nader, Clara Ledesma presenta diez telas de amplio formato, “Diez Universos”: “del amor”, “cósmico”, “dual”, “marino”, “maternal”, “mecánico”, “subterráneo”, “vegetal”, “místico”, y “soñador”. “Diez Universos” y

un solo mundo, el contemplador se siente inmerso en la multiplicidad de las formas, en la riqueza de las imágenes, en las armonías del cromatismo. La suprarrealidad de Clara Ledesma no se percibe como extrañeza agresiva, metafísica angustia o metamorfosis delirantes, rasgos tan frecuentes en las representaciones surrealistas que golpean y perturban. Los Diez Universos expresan mutaciones encantatorias, “hechos líricos” según las palabras de René Magritte. La artista se evade de los ámbitos observables y conocidos, sin descartar sus signos, sin someterlos a transformaciones críticas, más los transfigura, los idealiza, en cierto modo los corrige.

Pensamos por ejemplo en el “universo subterráneo”, en la irrupción del constructivismo, en la interpretación ideográfica del motivo, concepción acentuada por los “grafittis”, portadores de mensajes y de fantasía.

En otra tela, totalmente distinta aunque se sitúa también en las profundidades, el “universo marítimo” (una de las imágenes más ricas plásticamente), el color se funde optimamente con la dimensión cósmica del tema. Las gradaciones multitonales siguen las escalas del arco-iris conformando una suerte de “disco cromático” que Paul Klee calificó de “reconquista del orden divino de los colores”. Clara Ledesma maneja con la virtuosidad conjugada del oficio y de una extrema sensibilidad, la variedad y la dosificación de su paleta.

Maestra de luz interior, ella la saca del calor de sus amarillos y rojos (“el universo dual” exalta tanto la eficacia puramente óptica como la repercusión afectiva de los tintes) y también, resultado más difícil, de los matices neutros, amortiguados y compuestos que caracterizan el cromatismo de los universos “subterráneo” y “mecánico”. El divisionismo gráfico—lineal que fracciona el espacio, independientemente de las representaciones y alusio-

nes figurativas, aporta un elemento dinámico que aligera entonces las armonías opacas y les infunde vitalidad.

Hay evidentemente, una interrelación entre los temas y la elección del color, color de lo real —cotidiano o color de lo real— simbólico según los lienzos, correspondencia que encontramos y mencionamos en los signos y su expresividad a nivel de contexto. El color nunca se limita a una función decorativa.

NOTA: “Los Diez Universos” de Clara Ledesma — Sala de Exposiciones Nader. Paseo de los Locutores horario: 8:00 p.m. — 11 p.m.

Este trabajo fue publicado en dos partes de las cuales ésta es la primera.

CLARA LEDESMA

Por Luis E. Lama

Clara Ledesma es una de las más destacadas artistas del país. Nacida en Santiago, estudia en Bellas Artes, teniendo a Gausachs como profesor de paisaje y forma parte de la generación del 48 junto a Gilberto Hernández Ortega, Martínez Richiez, Noemí Mella, Nidia Serra y Elsa Di Vanna, entre otros.

Posteriormente estudia en Madrid y París, para luego regresar al país donde se hace cargo de la Subdirección de Bellas Artes, en la época que Hernández Ortega ocupaba la dirección.

Con innumerables exposiciones, la artista ha ganado dos veces el Primer Premio de dibujo y otras tantas el de Pintura en nuestras bienales. Ha realizado varios murales y tiene obras en exhibición permanente en diversos museos y galerías de Estados Unidos, donde reside y tiene su propia Galería.

Invitada expresamente por la Galería Nader para una exposición, Clara Ledesma regresa después de cinco años al país, exclusivamente con este propósito y se dedica a pintar en base a una idea preconcebida que se había planteado tiempo atrás.

La artista ha dividido su concepción cosmogónica en diez universos, “diez aspectos de la vida cotidiana”, que si bien resultan bastante discutibles e inexplicables —desde un punto de vista teórico— formal, sí le permite dar coherencia a sus planteamientos pictóricos pudiendo de esta manera presentar una muestra que posee como característica principal la sólida unidad de sus postulados.

Trabajados todos en gran formato, cada uno de estos universos ha recibido un tratamiento particular, otorgando soluciones individuales con resultados desiguales a los temas propuestos.

Hay cuadros realmente buenos, como en el caso del “Universo Marino”, o el “Universo Maternal”, donde se pueden apreciar las cualidades de la última etapa de Clara Ledesma. Allí se muestra un arte vivo que se complace en la sensualidad de sus formas orgánicas a través de un simbolismo que permite apreciar un esquema general de significado abriéndose ampliamente a la percepción del espectador.

Este proceso subjetivo que conduce a la elaboración de sus contenidos hace que sus universos plasmen las investigaciones plásticas de la artista. En estos casos los cuadros se aproximan a la definición de Maurice Denis: “colores reunidos y organizados sobre una superficie”. Y en estos universos existen superficies muy trabajadas, con un gran dominio del color, donde la pincelada se caracteriza por un sedoso valor táctil que manifiesta el oficio de Clara Ledesma.

En los cuadros persisten elementos formales, cuya reiteración

les confieren un carácter definidamente emblemático, como los círculos y medias lunas, los seres flotantes, los habitantes de este mundo personal, místico y vital a la vez, donde el simbolismo, primario y elemental en la mayoría de los casos, nos remiten a la procreación y a la fecundidad, por medio de un casto código sexual que va íntimamente ligado a sus imágenes arquetípicas.

Clara Ledesma, asume a través de los signos y los colores lo que se supone deba ser una imagen del trópico, y en base a ello busca la belleza, con sus flores, sirenas y veleros, recreando una extraña mitología personal, donde no están ausentes ni las tradiciones ni los excesos. Es como admitiera Baudelaire que “lo bello está hecho de un elemento eterno e invariable, cuya cantidad es muy difícil de determinar, y de un elemento relativo y circunstancial, el cual será si se quiere, la época, la moda, la moral, la pasión, una u otra, o todas a la vez”.

Este proceso de evasión de Ledesma se realiza a través de un lenguaje articulado, con el que constituye su nuevo mundo. Allí no se muestran variaciones sobre un tema sino diversas etapas en la desintegración de una visión donde la artista obtiene una mejor definición espacial a través de sus óleos donde demuestra un apropiado conocimiento de la luz y del color.

Pero hay casos en que la búsqueda de esta belleza conduce a la artista por caminos efectistas, a través de recursos gratuitos como en el caso de los amantes —“lovers” lo llama ella— donde el color y los ritmos estructurales de las imágenes se evidencian como objeto para una simple y superficial satisfacción estética. Es en estos tipos de trabajo, logrados a la perfección en las acuarelas, donde se evidencia las debilidades de una obra como la de Clara Ledesma, donde la determinación del color y las formas la hacen mantener un precario equilibrio. Basta un mínimo exceso, como una luna naranja sobre un fondo turquesa, para que el Kitsch comience a rondar peligrosamente los resultados.

Los problemas en la muestra continúan cuando Ledesma intenta la trascendencia y aborda el universo cósmico y el universo mecánico. Y allí tenemos la parte menos lograda, donde paradójicamente se destaca en mayor grado el dibujo y donde la dureza de las líneas —hechas adrede— debilitan contradictoriamente la obra y le impiden obtener los resultados que se proponía la artista. Aquí el material simbólico se torna rudimentario y lo que hubiera podido ser una meditación sobre los problemas éticos y sociales de una época se ha visto frustrado por el tratamiento otorgado. Por lo demás con estas obras se obtiene una dispersión en lo planteado al alejarse de la recreación onírica de los demás trabajos, donde los signos se transforman, se prolongan y se multiplican, renovándose en cada uno de ellos.

Los diez óleos de Clara Ledesma, de calidad desigual, forman una muestra que vale la pena ver. Por eso, consideramos que la iniciativa de invitar a la artista ha sido muy positiva y que esta visita pudiera ser mucho más útil a las artes plásticas del país, en la medida en que lo exhibido en una sala privada sea presentado a todo el público a través de una institución como la Galería de Arte Moderno.

La envergadura de la exposición y la calidad de lo expuesto así lo requieren.

13 de Mayo de 1978.

b) El factor que más decisivamente contribuye a la permanencia de la crítica, a pesar de sus achaques teóricos, es el ingreso de las grandes masas populares modernas a los medios de difusión informativa. Como consecuencia de este fenómeno, típico de la sociedad contemporánea, se ha desarrollado una inmensa sed de cultura, particularmente notable en nuestro país en los últimos 15 años, que se extiende inevitablemente a las esferas artísticas. Es natural que los movimientos más próximos en el campo de

la plástica, el surrealismo, el expresionismo y el “pop art” por ejemplo, susciten, no solamente la curiosidad, sino también la demanda de una labor de esclarecimiento que hace cada vez más necesaria la existencia de la Crítica.

Eso significa que, ni aún cuando muera el arte, lo que no podrá entenderse de otra manera que en los términos de una brusca sequía de las fuentes creadoras y de la posibilidad de corrientes nuevas, desaparecería la Crítica. Todavía entonces sobrevivirá en ella la misión pedagógica orientada al pasado. Esto no viene aquí para expresar la creencia en la muerte del arte cuando en ningún caso sería otra cosa que la de cierto arte, sino para afirmar nuestra fe en la misión y la supervivencia de la Crítica.

La Crítica pedagógica es aquella que se propone hacer avanzar los conocimientos artísticos del estudiante. Pero como lo más notable de los días que corren es que la actitud receptiva del estudiante se extiende hoy a las grandes masas populares, debemos entender por Crítica pedagógica aquella que se propone difundir y profundizar el conocimiento del mundo de la actividad creadora a todos los niveles sociales.

Esta actividad crítica se lleva a cabo principalmente en nuestro país a través de la prensa diaria. Todavía no ha podido instalarse en las pantallas de televisión o los programas radiales (1978) aunque no ha faltado alguna loable tentativa televisada y, como anuncio de una posibilidad futura, se escuchan algunos programas de Frecuencia Modulada consagrada a la música culta. El cine por fin parece haber conquistado ese territorio, elevando de manera notoria y saludable el nivel de apreciación cinematográfica por parte de círculos populares cada vez más amplios.

c) La Crítica académica es aquella que se lleva a cabo en los centros de educación superior, las Academias de Arte y las Universidades. Particularmente importante es esta crítica en la museogra-

ffa. En los grandes centros artísticos del mundo, la corriente actual se encamina en dirección del llamado “museo doble”, una parte de cuyas reservas es destinada a exhibición para el gran público, y otra para los especialistas, investigadores y estudiosos, que tienen acceso a obras de arte que exigen conocimiento o aplicación de otra naturaleza. Para llevar a cabo esta labor, los museos tienen que contar con un cuerpo de especialistas que, no sólo ejercen la tarea de selección necesaria a estos fines, sino que promueven las corrientes que en un momento dado se ponen de manifiesto en la vida creadora. Los fundamentos de este tipo de promoción no interesan ahora. El crítico de arte tiene aquí un campo de actividad que le es propio y que encuadra perfectamente en lo que se denomina “Crítica académica”, altamente especializada.

Y aquí damos por concluído nuestro recorrido por este oscuro aunque fascinante territorio de la crítica de arte.

CONCLUSIONES

De acuerdo con el trabajo de Kolteniuk, mencionado al iniciar estas consideraciones, la señora Macdonald estima que

“Lo que distingue al arte de un objeto físico es la interpretación que se hace de dicho objeto. La interpretación es la que contiene los elementos estéticos y no, como podría pensarse, el objeto físico. La obra de arte no es otra cosa que el conjunto de interpretaciones del “objeto físico artístico”: las notas de una composición musical, las letras de una obra de teatro, los colores de una pintura, etcétera”.

En esa virtud, la Macdonald considera que

“el crítico debe interpretar las obras de arte, debe recrear y evaluar la interpretación, mostrar las cualidades estéticas de la obra a través de su propia interpretación. La labor del crítico es análoga a la del artista, ha de mostrar los contenidos sensoriales y, además, dirigir la atención del interlocutor hacia los aspectos más importantes de la obra. Como el arte es el conjunto de sus interpretaciones, el crítico es casi un artista; al interpretar crea; y al crear juzga, es juez de su propia obra; lo que lo distingue del ar-

tista o del ejecutante, es su función evaluadora. . .”

Por su parte, para Isenberg, la crítica también tiene un propósito evaluativo:

“Sus juicios de valor se justifican en su empleo del lenguaje y en los logros de su comunicación. El crítico que utilice mayor número de elementos sensoriales en su lenguaje justificará mejor sus juicios y viceversa, el que carezca de medios de comunicación no logrará justificar sus evaluaciones. El criterio de justificación se basa en las capacidades comunicativas del crítico y en las características comunicativas de su lenguaje. . .”

Como puede observarse en los dos trabajos, siempre confiando en la versión que de ellos nos da Kolteniuk, aquello que la obra de arte es, queda subordinado al criterio absolutamente subjetivo del Crítico. Para la Macdonald, este criterio expresa una interpretación. Para Isenberg, un estilo.

Ambas posiciones han sido tomadas en consideración en el presente estudio. De acuerdo con ellas, ninguna de estas dos posiciones puede ser sostenida en el plano teórico. La interpretación es ineficaz para decimos lo que la obra de arte es, sino a lo sumo lo que es el Crítico. Otro tanto, puede ser el estilo.

Sin embargo, estas opiniones cobran súbitamente toda su lucidez si las entendemos en función histórica. Esto es, si las contemplamos no en términos absolutos, metafísicos, aislados, sino incorporándolas al torrente de la vida, a los conflictos sociales, a las aspiraciones y los ideales de una sociedad dada en una situación histórica dada.

En efecto, entenderemos entonces por interpretación, el sentido que la obra de arte expresa en favor de una determinada coyuntura social, el mensaje de lucha o de esperanza que se esconde en el

encaje de sus formas. Y si le otorgamos al Crítico el privilegio de establecer este mensaje es porque, como resultado de un trabajo permanente, ha podido mostrar a las clases sociales interesadas, que él es un portavoz consciente y capaz, un militante competente y activo en favor de esos intereses.

Evidentemente, el estilo representa un papel decisivo en esta faena. Lo que caracteriza al estilo es su capacidad de penetración, no en la piedra como pudo serlo en sus remotos orígenes, sino en la conciencia humana. La autoridad, y desde luego el encanto, de la Crítica, radica en esta facultad primorosa de arrastrarnos a sus afectos, enredarnos en su red, bordando metonimias y desplazando a zonas de encantamiento la rigidez habitual de los calificativos.

Lo que distingue al Crítico del ejecutante, y la Macdonald ha debido hacer esta aclaración porque los coloca teóricamente en el mismo plano, no es su “función evaluadora”. También hay una evaluación en la ejecución de una sonata de Beethoven por parte de Rubinstein, que es lo que Rubinstein comunica: su interpretación, que no es otra cosa que su “juicio” acerca de la obra. Lo que distingue al Crítico del ejecutante (en el caso de la música) y de cualquier otro consumidor de la obra (en todos los casos) es su perspicacia para captar la implicaciones sociales (políticas, morales, religiosas, su posición activa o pasiva respecto de ellas) envueltas en las imágenes de la obra de arte, y traducirlas a significaciones conceptuales, inteligibles, militantes, en los términos del estilo.

En tal caso, la Crítica se establecerá como una actividad necesaria. El Crítico se establecerá asimismo como un profesional competente. Y lo mismo da que la interpretación o la descripción sean métodos teóricamente insostenibles, y que el esfuerzo de traducir imágenes a conceptos sea una aspiración inalcanzable, si el Crítico es consciente de la responsabilidad que ha puesto sobre sus hombros, el complejo de intereses sociales que representa y es capaz de enarbolarlos como una bandera en el pendón de su estilo.

De manera que el Crítico es nuestro gran aliado. Es él quien representa nuestras posiciones en este inmenso campo de batalla que, en todas las épocas y en todas las latitudes, representa el trabajo de los artistas. Y, si todavía hay que darle a su grandeza, algunos tonos más encendidos, es porque se enfrenta a un adversario poderoso, que es otro crítico, igualmente dotado de experiencia, de sensibilidad, de recursos metodológicos y de competencia estilística.

En fin, que no es el Crítico quien en definitiva dice lo que el arte es, sino la historia. De modo que su misión consiste en decirnos cuál, de las diversas posibilidades de ser que posee el arte, es la que seguirá siendo. Al menos durante un período más prolongado que otros.

NOTAS COMPLEMENTARIAS Y REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

1. *"La primera tarea del crítico, cuando se enfrenta al objeto estético, es la de determinar lo que este objeto es. Toda ulterior tarea depende de esto, porque aunque no espera descubrir sus múltiples cualidades y aspectos, no puede ni siquiera disfrutarlo plenamente hasta que no ha capturado sus cualidades principales y sus aspectos primarios. Ahora bien, el crítico puede contentarse con observar y disfrutar, pero si proyecta interpretar o evaluar la obra de arte, entonces debe estar preparado para dar al menos una descripción parcial de ella, para denotar claramente aquellas características de las cuales depende su interpretación o sus valores estéticos. . ."* AESTHETICS: Problems in the Philosophy of Criticism, Monroe C. Beardsley, N.Y. 1958, página 75.

"Una crítica de arte que merezca este nombre tiene la misión, a través de todas las directrices, de volver a poner en claro la diferencia entre arte y no arte. No necesita ni condenar ni lamentarse; tiene únicamente que ver y que decir lo que es. . . pues si la verdadera esencia del arte se halla en la creación de obras artísticas y no en sus directrices, lo que interesa es trazar con cuidado y espíritu equitativo, de manera estricta y racional, de caso a caso, de artista a artista y de obra a obra, los límites entre el arte y lo que no lo es. . ." LA REVOLUCION DEL ARTE MODERNO, Hans Seldmayr, Madrid, 1957, página 253.

2. Rodolfo Mondolfo, VERUM—FACTUM: Desde antes de Vico hasta Marx, Siglo XXI, México, 1971.
3. LA NATURALEZA DE LA CRITICA DE ARTE por Miguel Kolteniuk, Revista de la Universidad de México, Vol. XXVI, Núm. 9, mayo de 1972.
4. Ver Pedro Mir: APERTURA A LA ESTETICA, Santo Domingo, 1974. El autor prepara una nueva edición profundamente revisada.
5. *"Lo cierto es que todo este proceso de significación puede producirse sin que esté presente ningún caballo. El caballo presente, o todos los caballos que han*

existido y que existirán en el mundo se indican como referente del significante caballo. . ." SIGNO, Umberto Eco, Barcelona 1976, página 25. Además de referente recibe muchos otros nombres: *señal, indicio, síntoma, imagen*, e inclusive "objeto extralingüístico". Véase por ejemplo la TEORIA DE LOS SIGNOS de Bertil Malmberg en la página 31.

5½ Umberto Eco, ob. cit., página 48.

6. Citado por Louis Millet y Madeleine Varin d'Ainvelle en EL ESTRUCTURALISMO COMO METODO, página 77.

6½ Ferdinand de Saussure, Curso de Lingüística General. Buenos Aires, 1967. Bertil Malmberg, Lingüística Estructural y Comunic. Humana. Madrid, 1969.

7. Es sumamente desalentador el disgusto que siente el curioso que invade el territorio del signo y del símbolo, y descubre cuán plagado está de confusiones y cómo prevalece en él la anarquía. Sería necesario consagrar varios volúmenes a la discusión de las innumerables versiones que se encuentran en la literatura especializada en torno a estas dos nociones. Para eludir este compromiso inalcanzable, debe bastarnos el testimonio de un notable especialista, el propio Umberto Eco, en una obra específicamente consagrada a estos tormentos bajo el título de SIGNO, quien nos afirma tras examinar 23 versiones de este vocablo (en la página 13) lo siguiente:

"Si se acepta la definición de Buysens (en el sentido de) que un signo es un artificio por medio del cual un ser humano comunica a otro ser humano su propio estado de conciencia, se puede pensar que es una simple metáfora llamar signo a un indicio que a alguien se le escapa sin intención, o el rastro que deja en la mesa un vaso mojado. Pero no es casual que el lenguaje cotidiano hable de signos en las dos ocasiones. Por esto preferimos decir con Morris que "una cosa es signo solamente porque es interpretado como signo de algo por algún intérprete. . ."

Esta conclusión, que parece ser permitida cuando arriba a ella una persona calificada por su procedencia y por sus títulos, recuerda el emblema del arte conceptual: cuando alguien dice que un objeto cualquiera es una obra de arte, es arte. Nunca como en esta ocasión se percibe el estrecho vínculo entre esta corriente artística y la Lingüística.

La situación no es menos desalentadora cuando se trata del símbolo. En un brevísimo introductorio, LA SEMANTICA, de Pierre Guiraud, se lee una nota en la página 17 que dice a propósito del símbolo: *"Desgraciadamente no ha sido posible todavía llegar a un acuerdo sobre el valor de este vocablo; los distintos autores emplean la palabra "símbolo" con las acepciones más diversas. . ."* Y ha podido agregar que con la grandilocuencia y la autoridad más impresionantes. El prestigio del símbolo llegó a su punto culminante cuando Cassirer, en una obra muy voluminosa que resumió después muy agradablemente en un pequeño volumen, partió de la naturaleza traslaticia común a toda forma de comunicación humana y la identificó

con el símbolo para llegar a la conclusión de que toda conducta humana era de naturaleza simbólica. Cassirer definió al hombre como un *"homo symbolicus"*. Afirmando en la filosofía de Cassirer, un discípulo suya, Susanna K. Langer, revestida eso sí de los más elevados e impresionantes atributos académicos, ha pretendido explicar la naturaleza del símbolo, limitándose a consideraciones como la siguiente:

"De acuerdo con la definición usual de 'símbolo' una obra de arte no debería ser clasificada en absoluto como símbolo. Pero esta definición usual desconoce el valor intelectual más elevado y, en mi opinión, el oficio primordial de los símbolos: su poder de formular experiencias y presentarlas objetivamente a la contemplación, la intuición lógica, el reconocimiento y la comprensión. Esto es, articulación, expresión lógica. Y esta función toda buena obra de arte la cumple. .. (Susanna K. Langer: PROBLEMS OF ART, página 131).

No es con palabras de ese tenor que se funda una filosofía. Como dice Eco en su obra tantas veces mencionada (página 51), los símbolos

"se han definido de tantas maneras y tan ambiguas en el curso de la historia del pensamiento que no sabemos con qué identificarlos"; y precisa "si se consideran como símbolos algunos emblemas universales como la cruz, el loto, el mandala, estos son iconogramas con valores a veces muy codificados y otras veces. .. utilizados de modo múltiple. . . La discusión sobre estos conceptos podría continuar indefinidamente sin llegar a un resultado preciso. . ." (página 52).

Añadamos para dar una idea de la precariedad del terreno que pisamos, el siguiente extracto de la TEORIA DE LOS SIGNOS de Bertil Malmberg (página 33).

"Por último, señalamos que el mismo concepto de comunicación tiene contenidos variados. Puede ser delimitado conforme al requisito de una situación transmisor-receptor y así implicar una intención de transmitir información. En tal caso, las nubes en el horizonte y las erupciones cutáneas rojas no crean ninguna comunicación, al menos en el nivel humano. Si el concepto de signo ha de vincularse con la comunicación en este sentido más estricto, una gran cantidad de los acontecimientos que acostumbramos llamar signo y que mencionamos más arriba, quedan fuera del campo de la teoría de los signos. Pero si hacemos caso omiso del requisito del transmisor y en la comunicación comprendemos todos los actos de transmisión e interpretación de signos, respectivamente, entonces toda situación en la cual un fenómeno se interpreta semióticamente o se transcribe una información, se convierte en situación de signo, incluso si faltase un transmisor o un receptor directos. . ."

De modo que en este campo, cualquier aventura queda autorizada. Lo único que salva es la claridad del objetivo y la coherencia de las conclusiones. . .

De Saussure definiría el signo como la unidad del significante con el significado, dos mil 200 años después de los estoicos. En la obra de Malmberg ya citada, en la página 48, se refiere lo siguiente:

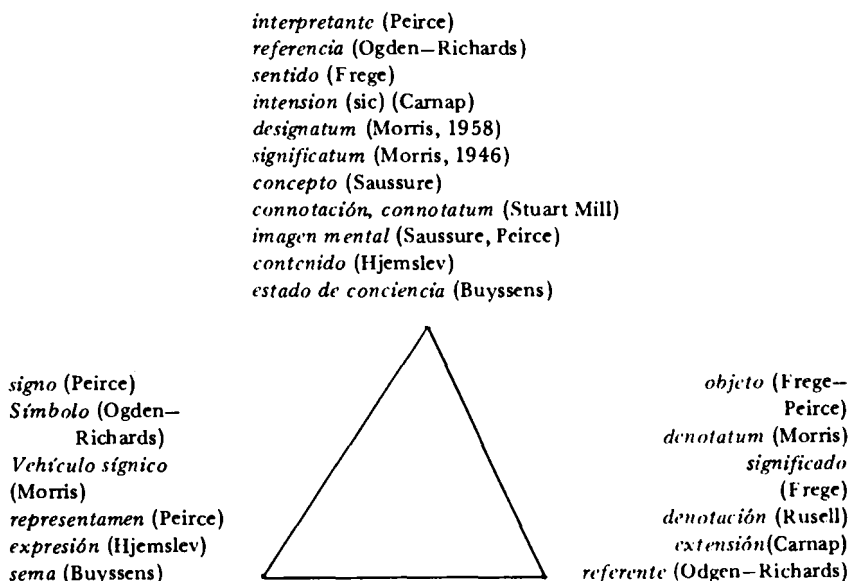
“Esta escuela filosófica (la de los estoicos) consideraba el signo, o semeion, como un todo que consistía en un designante, o semainon, y un designado, semainomenon. Del primero se decía que era aistheton, perceptible, y del segundo que era noeton, comprensible. El mismo concepto de signo aparece en San Agustín, que en latín reproduce los términos griegos con signum, signans y signatum. El carácter doble del signo se refleja en la cognitio duplex de Guillermo de Occam, el aspecto doble de ser a la vez designante y designado. . .”

Reznikov por su parte, en su obra SEMIOTICA Y TEORIA DEL CONOCIMIENTO (página 47) refiere de manera más concreta lo que sigue:

“Los estoicos afirman —escribe Sexto Empírico— que tres cosas se vinculan entre sí: lo designado, el designante y el objeto. De éstas, el designante es el sonido, por ejemplo “DION”, lo designado es la cosa expresada por el sonido que nosotros comprendemos cuando se ofrece a nuestro pensamiento. . .; el objeto es lo que existe externamente, Díón. ¡De estas tres cosas, dos son corpóreas, concretamente el sonido y el objeto; la tercera, es decir, la cosa designada, no, y es lo que se expresa, que puede ser verdadero o falso. . .”

“Este planteamiento del problema, comenta Reznikov, conserva su valor de principio intacto hasta nuestros días y resulta fundamentalmente cierto”.

9. El famoso triángulo ha atravesado por las mismas vicisitudes a que se refiere la nota 7, *supra*, tal como se ve en esta interesante versión que nos brinda Eco en la página 26 de la obra mencionada.



10. Jean Marie Auzias: EL ESTRUCTURALISMO, Madrid, 1970, página 37.
11. Citado por Auzias, ob. cit. página 36.
12. Idem.
13. *"Cuando decimos el nombre propio de algo; cuando señalando a un hombre decimos: este es Moreno o Herrera o, indicando una ciudad, esto es York, no comunicamos al oyente ningún dato, ninguna información más que la de que ese es su nombre. Al ponerlo en situación de identificar las diversas cosas, podemos ponerlas en relación con la información que poseía ya antes acerca de ellas; al decir, esto es York, podemos decirle que encierra la catedral, pero sólo en virtud de lo que antes ha oído de York, no por lo que está implicado en su nombre. . ."*

Lo que venimos diciendo acerca del hombre de la lancha MI CARMINA, encaja perfectamente con esta cita de Stuart Mill, extractada de Bühler (TEORIA DEL LENGUAJE, página 339). Con una reserva: la del señalamiento, que él introduce. El problema del nombre propio como el de cualquier otro signo del lenguaje brota a propósito del objeto ausente, que es la esencia de la comunicación humana. Si puedo señalar no necesito nombrar. El caso es que York se relaciona de manera única con su catedral, o con sus coordenadas geográficas, y es esta relación única la que permite identificar a York cuando estamos en Sabana de la Mar o en Lieja, y aún volando a gran altura, sin que la mención de York se refiera a ninguna de las cualidades que hacen de esa ciudad un objeto único.

Este fascinante problema del contenido del nombre propio, que tiene en su haber tantas víctimas, acaso tantas como el del arte, involucra al objeto ausente y a la situación en que éste se desplaza. Por eso es rechazado por la Lingüística y remitido por ella a otros campos, el de la psicología y el psicoanálisis (como *"teoría del sujeto"*) y a la sociología y a la antropología (*"como teoría del contexto"*) dejando en su lugar un venerable vacío. (Véase Jean Dubois: ESTRUCTURALISMO Y MARXISMO, página 47, en su colaboración titulada "Estructura y Lingüística") Bühler, en su obra citada, parece no aprobar esta marginación del problema, como puede observarse en estas mismas notas. Véase igualmente Rossi, LENGUAJE Y SIGNIFICADO, y también el capítulo acerca de los conceptos gramaticales en Sapir: EL LENGUAJE, donde se aborda la problemática del nombre propio en términos contemporáneos. No hemos podido consultar a Viggo Brondal: LES PARTIES DU DISCOURS, Copenhague, 1928 que recoge los esfuerzos en torno al problema desde Aristóteles hasta Jespersen. . .

14. *"De momento basta con la simple referencia, dice Bühler, a la evidencia de que lo que es válido para todos los conceptos no tiene que serlo para todos los nombres, si ciertos nombres no son signos conceptuales (con pleno valor). Confiemos, por lo pronto, esta cuestión al common sense de los lingüistas. El mundo en que vivimos presenta cosas que, primero no interesan suficientemente por cualesquiera motivos como individuos, y en las cuales, en segundo lugar, confiamos en distinguirlas siempre de otros y reconocerlas. A tales cosas les damos nombres propios; no solo a cada persona, sino también a montañas y ríos, a muchos animales que nos rodean y con frecuencia a árboles y a piedras; no hay que olvidar las estre-*

llas que aparecen noche tras noche en el cielo, y sucesos históricos, que solo pasaron una vez. Un diamante determinado se llama Kohinoor (los expertos afirman que pueden identificarlo), y una batalla se llama la "batalla naval de Salamina" (los historiadores enseñan que sólo ha ocurrido una vez). Qué es un individuo y qué se puede tener por tal, es cosa que no le quita el sueño al lingüista ni una noche. . ." (Bühler, TEORIA DEL LENGUAJE, página 343).

15. *"No existe ningún concepto o categoría fuera del lenguaje. Estos nacen al ser designados. En esta designación existe una especie de acto creativo y lo que se crea es la clase (la categoría), es decir, conceptos abstractos en su oposición a una "realidad" concreta infinitamente múltiple e indivisa. Esta designación se entendía en la filosofía medieval con el término significare en oposición a nominare, nombrar. Por lo tanto, podían formularse frases como nominantur singularia sed universalia significantur, es decir, los individuos son nombrados pero los conceptos generales son designados. . ."* (Malmberg, TEORIA DE LOS SIGNOS, página 51).

En la misma obra (página 37):

"Los conceptos de signo y símbolo tratados en el capítulo anterior presuponen en consecuencia el concepto de categoría. En especial el primero está automáticamente vinculado con el segundo, puesto que tan sólo las categorías (universalia) pueden ser designadas, a diferencia de los individuos (singularia). Conforme con los antiguos filósofos, los últimos sólo pueden ser nombrados. . ."

Y más adelante (página 53):

"En virtud de esto, los términos nombrar y nombramiento (nombre) —en un contexto teórico estricto— debieran ser utilizados con este significado y debieran estar claramente opuestos a designar y designación (signo)".

16. Martín Alonso: ENCICLOPEDIA DEL IDIOMA, Aguilar, Madrid, 1958.
17. *"Hay tendencias pictóricas no solo entre los poetas, sino por todas partes en los productos lingüísticos. Muchas veces son juegos y arabescos inofensivos; y cuando vienen de lo hondo podrían ser, en último término, una emanación del afán humano de recuperar lo indirecto y tortuoso que el lenguaje tiene de común con los demás instrumentos culturales. La avidez de intuición y el ansia de un contacto y trato directo con las cosas sensibles es una actitud, psicológicamente del todo comprensible, del hablante. El hombre que ha aprendido a leer e interpretar el mundo silabeando, se ve, por el instrumento intermedio que es el lenguaje y sus leyes propias, apartado de la plenitud inmediata de lo que los ojos pueden ver, los oídos escuchar, la mano "aprehender"; y busca el camino de vuelta, trata de lograr una aprehensión plena del mundo concreto, salvando el silabeo en cuanto es posible. Esta es la simple explicación de los motivos del fenómeno que es la onomatopeya lingüística. . ."* (Bühler, obra citada, página 296).
18. Michael Seuphor: ABSTRACT PAINTING, página 54.

19. Idem, página 62.
20. Stephen Ullman: LENGUAJE Y ESTILO, página 147.
21. Estos tres aspectos clásicos de la crítica se pueden ver en Burke Feldman: ART AS IMAGE AND IDEA, y en Beardsley: AESTHETICS: PROBLEM IN THE PHILOSOPHY OF CRITICISM.
22. Allen Leepa: "Anti—Art and Criticism", extracto de una obra no aparecida aún en 1973 y que se incluye en THE NEW ART, antología editada por Gregory Battcock, N.Y. 1973.
23. Rainer María Rilke: RODIN.
24. Acerca de las ideas de Wölfflin se puede ver Arnheim: ART AND VISUAL PERCEPTION; Herbert Read: ARTE Y ALIENACION (Introducción) y Valeriano Bozal: EL LENGUAJE ARTISTICO.
25. Para la teoría de la información, Decio Pignatari: INFORMACION, LENGUAJE, COMUNICACION, G. Ungeheuer: "El lenguaje estudiado a la luz de la teoría de la información", en LINGUISTICA Y COMUNICACION, Bs. As, 1971.
26. Umberto Eco: SIGNO, página 39.
27. Idem, página 35.
28. Idem, página 19.
29. Ob. cit.
30. Joseph—Emile Muller: L'ART MODERNE, página 54.
31. Herbert Read: ARTE Y ALIENACION, página 13 (Introducción).
32. Umberto Eco: SIGNO, página 51.
33. Su nombre era Charles Lutwidge Dodgson (1823—1898) y fue un destacado matemático. Escribió también "A Través del Espejo" y La Caza del Snark (una criatura fantástica, mezcla de serpiente, "snake" y tiburón "shark", que resulta intraducible,) dentro de la serie de narraciones infantiles.
34. Citado por Beardsley en AESTHETICS: PROBLEMS. . . ya citada, página 454.
35. El tema de la muerte del arte ha cobrado inusitada vigencia a raíz del fin del expresionismo abstracto en la Escuela de Nueva York, Umberto Eco, en su obra LA DEFINICION DEL ARTE, Barcelona, 1971, señala que

"el placer estético ha ido poco a poco transformando su propia naturaleza y sus

propias condiciones, y se ha convertido, de placer de carácter emotivo e intuitivo que era en un principio, en placer de carácter intelectual” y agrega que “fenómenos como el que hemos descrito. . . significan claramente el ocaso del arte: se presentan como ejemplos concretos de una ‘muerte del arte’ actual”. (Página 257).

En la página siguiente, 258, cita a un colega según el cual

“sería demasiado simplista pensar en el ‘fin histórico del arte’, que habrá que pensar —como Hegel pensaba— en el fin ‘de una determinada forma del arte’, la evolución de una noción de arte a través de un desarrollo histórico en modos siempre distintos, de forma que la aparición de una nueva idea de arte resulte como la negación de la idea válida de una cultura precedente. . .”

- 36. Benedetto Croce: Estética, página 220.
- 37. Idem, página 221.
- 38. Idem, página 222.
- 39. Idem, Breviario de Estética, pág. 97.
- 40. George R. Geiger, página 16.
- 41. John Dewey, Art as Experience, pág. 304.

BIBLIOGRAFIA MINIMA

- | | |
|-------------------------------|---|
| Apollinaire, Guillaume | LOS PINTORES CUBISTAS Buenos Aires, 1964 |
| Arnheim, Rudolf | ART AND VISUAL PERCEPTION Los Angeles, 1971 |
| Auzias, Jean-Marie | EL ESTRUCTURALISMO Madrid, 1969 |
| Aristóteles | OBRAS COMPLETAS |
| Bühler, Karl | TEORIA DEL LENGUAJE Madrid, 1967 |
| Burke Feldman, Edmund | ART AS IMAGE AND IDEA N.J., 1967 |
| Bloch-Michel, J. | LA NUEVA NOVELA Madrid, 1967 |
| Bozal, Valciano | EL LENGUAJE ARTISTICO Barcelona, 1970 |
| Bosanquet, Bernard | HISTORIA DE LA ESTETICA Buenos Aires, 1961 |
| Bousoño, Carlos | TEORIA DE LA EXPRESION POETICA Madrid, 1952 |
| Collingwood, R.G. | THE PRINCIPLES OF ART New York, 1938 |
| Beardsley, Monroe C. | AESTHETICS: PROBLEMS IN THE PHILOSOPHY OF CRITICISM New York, 1958 |

- Barthes, Roland:** EL GRADO CERO DE LA ESCRITURA Y NUEVOS ENSAYOS CRITICOS
Buenos Aires, 1976
- Croce, Benedetto** ESTETICA
Buenos Aires, 1962
- BREVIARIO DE ESTETICA**
Buenos Aires, 1945
- Carritt, E.F.:** INTRODUCCION A LA ESTETICA
México, 1971
- De Long, Patrick D.**
Robert E. Egnes y
Robert Thomas ART AND MUSIC IN THE HUMANITIES
New Jersey, 1966
- Durozoi, G. y**
B. Lecherbonnier EL SURREALISMO
Madrid, 1974
- Della Volpe, Galvano** CRITICA DEL GUSTO
Milán, 1960
- LO VEROSIMIL FILMICO Y OTROS ENSAYOS DE ESTETICA**
Madrid, 1967
- Dewey, John** ART AS EXPERIENCE
New York, 1958
- Duvignaud, Jean** SOCIOLOGIA DEL ARTE
Barcelona, 1969
- Dorfles, Gillo** EL DEVENIR DE LAS ARTES
México, 1963
- ULTIMAS TENDENCIAS DEL ARTE DE HOY**
Barcelona, 1965
- Eco, Umberto** SIGNO
Barcelona, 1976
- LA DEFINICION DEL ARTE**
Barcelona, 1972
- Everitt, Anthony** EL EXPRESIONISMO ABSTRACTO
Barcelona, 1972
- Guichard—Meili** COMO MIRAR LA PINTURA
Barcelona

- Gombrich, Ernst H.** **MEDITACIONES SOBRE UN CABALLO DE JUGUETE**
Barcelona, 1968
- Geiger, Georger:** **JOHN DEWEY IN PERSPECTIVE**
New York, 1958
- Hadjinicolaou, Nicos** **HISTORIA DEL ARTE Y LUCHA DE CLASES**
México, 1973
- Hegel, G.W.F.** **ESTETICA** (En la serie: "De lo Bello y sus Formas",
"Sistema de las Artes" y "Poética", Colección Austral)
- Huxley, Aldous:** **LITERATURA Y CIENCIA**
Buenos Aires, 1964
- Jacobson, Roman y
Morris Halle** **FUNDAMENTOS DEL LENGUAJE**
Madrid, 1967
- Kandinski, Wassily** **DE LO ESPIRITUAL EN EL ARTE**
Buenos Aires, 1967
- Kainz, Friedrich** **ESTETICA**
México, 1952
- Kahler, Erich** **LA DESINTEGRACION DE LA FORMA EN LAS
ARTES**
México, 1972
- Langer, Suzanne K.** **PROBLEMS OF ART**
Nueva York, 1957
- Levy—Strauss, Claude:** **ARTE, LENGUAJE, ETNOLOGIA**
Entrevistas con George Lecharbonnier
México, 1969
- Malmberg, Bertil:** **LINGUISTICA ESTRUCTURAL Y COMUNICACION
HUMANA**
Madrid, 1969
- TEORIA DE LOS SIGNOS**
México, 1977
- Mir, Pedro** **APERTURA A LA ESTETICA**
Santo Domingo, 1974
- Marcuse, Herbert** **EROS Y CIVILIZACION**
Barcelona, 1969
- Marchán Fiz, S.** **DEL ARTE OBJETUAL AL ARTE CONCEPTUAL**
Madrid, 1972

- Muller, Joseph—Emile** L' ART MODERNE
Paris, 1963
- McMullen, Roy** ARTE, PROSPERIDAD Y ALIENACION
Caracas, 1969
- Munford, Lewis** ARTE Y TECNICA
Buenos Aires, 1968
- Osborne, Harold** AESTHETICS AND ART THEORY
Londres, 1968
- Pignatari, Decio** INFORMACION, LENGUAJE, COMUNICACION
Barcelona, 1977
- Piaget, Jean** EL ESTRUCTURALISMO
Buenos Aires, 1969
- Plebe, Armando:** QUE ES VERDADERAMENTE EL EXPRESIONIS-
MO
Madrid, 1971
- PROCESO ALL' ESTETICA
Firenze, 1969
- Pfeiffer, Johanne:** LA POESIA
México, 1951
- Reznikov** SEMIOTICA Y TEORIA DEL CONOCIMIENTO
Madrid, 1970
- Read, Herbert** LA ESCULTURA MODERNA
Barcelona, 1964
- LA PINTURA MODERNA
Barcelona, 1965
- ARTE Y ALIENACION
Buenos Aires, 1969
- FORMA Y POESIA MODERNA
Buenos Aires, 1961
- ARTE Y SOCIEDAD
Barcelona, 1970
- Rubert de Ventós, Xaviert** TEORIA DE LA SENSIBILIDAD
Barcelona, 1969
- Rossi, Alejandro** LENGUAJE Y SIGNIFICADO
México, 1969

| | |
|--|---|
| Reinach, Salomón | APOLO México, 1963 |
| Saussure, Ferdinand de | CURSO DE LINGUISTICA GENERAL Buenos Aires, 1945 |
| Seuphor, Michael | ABSTRACT PAINTING New York, 1967 |
| Ullman | Lenguaje y Estilo |
| Ucko, Peter J. y Andrée Rosenberg | ARTE PALEOLITICO Madrid, 1977 |
| Worringer, Wilhem | ABSTRACCION Y NATURALEZA México, 1966 |
| | PROBLEMÁTICA DEL ARTE CONTEMPORANEO Buenos Aires, 1968 |
| Walker, John A. | EL ARTE DESPUES DEL POP Barcelona, 1975 |
| Winckelman, Johan J. | LO BELLO ES EL ARTE Buenos Aires, 1964 |

ENCICLOPEDIAS

Bernard Gros, Editor: **LA LITERATURA DESDE EL SIMBOLISMO AL NOUVEAU
ROMAN**
Bilbao, 1976

Martín Alonso, Editor: **ENCICLOPEDIA DEL IDIOMA**
Madrid, 1958

ENCYCLOPEDIA BRITANNICA
Chicago, 1972

ENCICLOPEDIA ITALIANA DELL' ARTE

ANTOLOGIAS

- Henle, Paul, Editor** : **LANGUAGE, THOUGHT, CULTURE**
The University of Michigan Press
1965
- A. J. Greimas y otros** : **ESTRUCTURALISMO Y LINGUISTICA**
Buenos Aires, 1971
- Battcock, Gregory** : **THE NEW ART**
New York, 1973
- : **IDEA ART**
New York, 1973
- Comunicación 3:** : **LINGUISTICA FORMAL Y CRITICA LITERARIA**
Madrid, 1970
- Sebastián Gasch y otros** : **EL ARTE ABSTRACTO Y SUS PROBLEMAS**
Madrid, 1956
- A.J. Greimas y otros** : **LINGUISTICA Y COMUNICACION**
Buenos Aires, 1971
- Langer, Susanne K.**
Editora : **REFLECTIONS ON ART: A source book of writings**
by artists, critics & philosophers
New York, 1972
- Toynbee, Arnold J. y otros:** **ON THE FUTURE OF ARTE**
New York, 1970
- Hill, Archibald A., Editor** : **LINGUISTICS**
Washington, 1969
- Horia, Vintila, y otros** : **LA NUEVA NOVELA EUROPEA**
Madrid, 1968
- Comunicación 13:** : **LOS SISTEMAS DE SIGNOS**
Madrid, 1972



PEDRO MIR nació en 1913 en San Pedro de Macorís, República Dominicana. Estudió en la Universidad de Santo Domingo (hoy Autónoma) en la que obtuvo en 1941 el título de Doctor en Derecho. Abandonó el país en 1947 y pasó largos años como exiliado. En 1968, tras un breve regreso de 1963 a 1965, se radicó de nuevo en su patria donde vive en la actualidad.

Pedro Mir es un destacado poeta. Su obra "Hay un País en el Mundo" (1949) se ha editado decenas de veces, incluyendo una grabación para "La Viva Voz de América Latina" de México, en su propia voz. Ha publicado además "Contracanto a Walt Whitman" (1952) de la cual existe versión al inglés, editada por la Universidad de Berkeley, California, y "Amén de Mariposas" de la cual también existe versión al inglés, Monthly Review Press, New York— London (1974). Es premio nacional de poesía: "El Huracán Neruda" (1976) y lo había sido antes en Historia: "Las Raíces Dominicanas de la Doctrina Monroe" (1975).

Profesor de Estética por oposición en la Universidad Autónoma de Santo Domingo y profesor investigador, en cuya calidad ha publicado "El Gran Incendio (1969), Apertura a la Estética (1974) y ha concluido "La Noción de Período en la Historia Dominicana" (1979) próxima a editarse. Actualmente prepara una edición revisada de su Apertura a la Estética, texto de la asignatura en esta Universidad.

La obra que el lector tiene en sus manos es una nueva culminación de la labor de investigación realizada en el campo de la actividad artística por el profesor Pedro Mir, y que se publica bajo el patrocinio de la Universidad. Esta obra constituye una novedosa aportación al tema, no tratado antes en el país y, que se sepa, con poca frecuencia fuera de él.

La Universidad Autónoma de Santo Domingo se congratula al editar el resultado del esfuerzo de un investigador acucioso y de fino empleo del lenguaje —simbiosis poco común— como lo es Pedro Mir, que servirá de obra de consulta para los estudiantes de su cátedra.

